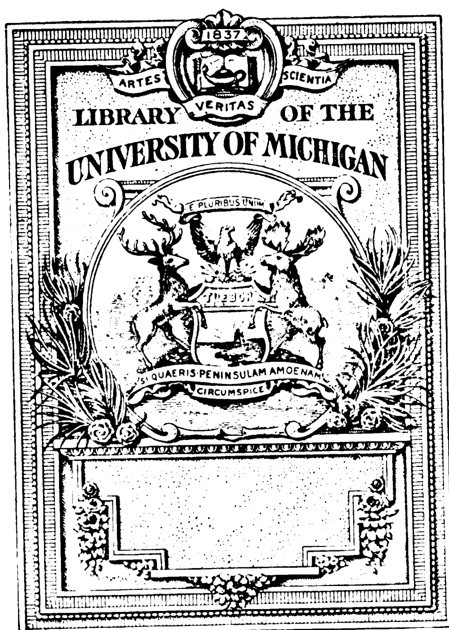

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Beiträge

zur

deutschen Literaturwissenschaft

herausgegeben

von

Dr. Ernst Elster
o. ö. Professor an der Universität Marburg.

Nr. 7. Heinrich Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann.

Von **Dr. Wilhelm Siebert.**

Marburg
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung
1908.

Heinrich Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann.

Von

Dr. Wilhelm Siebert.



Marburg
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung
1908.

Meinen Eltern.

Vorwort.

Bei den Vorarbeiten zu der vorliegenden Abhandlung wurde ich in zuvorkommender Weise unterstützt durch Herrn Hans v. Müller in Wilmersdorf, der mir wiederholt von ihm verfaßte Arbeiten, z. T. in Privatdrucken, zur Verfügung stellte. Die nunmehr verstorbene Frau Amélie Linz-Godin in München und Herr Wilhelm Marc in Neupasing waren mir durch verschiedene Nachweise behülflich. Herr Professor Dr. Georg Ellinger in Berlin teilte mir auf Befragen mit, daß er auf die 1894 von ihm in seiner Biographie Hoffmanns angekündigte Abhandlung über Hoffmanns Einfluß auf Heine vorläufig nicht zurückkommen würde. Ihnen allen danke ich hierdurch bestens für ihr freundliches Entgegenkommen.

Herr Professor Dr. Ernst Elster gab mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit und unterstützte mich in mannigfacher Weise bei ihrer Ausführung. Es ist mir eine angenehme Pflicht, ihm an dieser Stelle meinen ergebensten Dank auszusprechen.

Cassel, im Mai 1908.
Schlangenweg 5.

Dr. Wilhelm Siebert.

Literatur.

Wir verzeichnen folgende Abkürzungen öfter angeführter Werke:

Ebert = Max Ebert, Der Stil der Heineschen Jugendprosa (Diss., Berl. 1903).

Ellinger = Georg Ellinger, E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke (Hamburg und Leipz. 1894).

Greinz = Rudolf Heinrich Greinz, Heinrich Heine und das deutsche Volkslied (Neuwied und Leipz. 1894).

Heine = Heinrich Heine, Sämtliche Werke. Herausgegeben von Ernst Elster (Leipz. und Wien, o. J., 7 Bde.). Bei Anführungen aus Heines Werken beziehen sich die in Klammern gesetzten Band- und Seitenzahlen immer auf diese Ausgabe.

Heine, hrsg. v. Karpeles = Heinrich Heine, Gesammelte Werke. Herausgeg. von Gustav Karpeles (Berl. 1893, 9 Bde.). Nur Bd. 8 und 9, die Briefe enthaltend, werden im folgenden angeführt.

H^3 = J. E. Hitzig, E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlaß (3. Aufl., Stuttgart 1839, 3 Bde.).

Hoffmann = E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke. Herausgeg. von Eduard Grisebach (Leipz. 1900, 15 Bde.). Bei Anführungen aus Hoffmanns Werken beziehen sich die in Klammern gesetzten Band- und Seitenzahlen immer auf diese Ausgabe.

Keiter = Heinrich Keiter, Heinrich Heine. Sein Leben, sein Charakter, seine Werke (Köln 1891).

O. zur Linde = Otto zur Linde, Heine und die deutsche Romantik (Diss. Freiburg i. Br. 1899).



Kapitel 1.

Das persönliche Verhältnis von Hoffmann und Heine.

Seit wenigen Jahren beginnt man einem der bedeutendsten Geister, die aus der romantischen Schule hervorgegangen sind, von neuem die Aufmerksamkeit und das Interesse zuzuwenden, die ihm nach dem Einflusse, den er während seines Lebens und nach seinem Tode ausgeübt hat, zukommen: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann wird wieder gelesen, kommentiert und herausgegeben. Hans v. Müller sagt in dem Vorworte zu «Ernst Theodor Hoffmann. Vier Freundesbriefe» (Leipzig 1902): . . . *es wird Zeit, daß er nun auch in Deutschland ernst genommen wird, soweit er ernst zu nehmen ist.* In diesen wenigen Worten ist bereits angedeutet, weshalb Hoffmann so lange verkannt werden konnte, weshalb auf die Zeit der Überschätzung seiner Werke mehrere Jahrzehnte folgten, in denen man von dem ganzen Hoffmann nichts wissen wollte; man hat ihm das angerechnet, was nicht ernst genommen werden sollte, *das nur der Hoffmann geschrieben hatte, der Geld brauchte, und was der Künstler als Schund bezeichnete, «immer noch gut genug für das Publikum,»* wie Franz Blei in seinem Essay «Ernst Th. Amadeus Hoffmann»[1] sagt. — Eines ist vielleicht von der literarhistorischen Forschung der letzten Jahrzehnte zu sehr übersehen worden: die Berücksichtigung des Einflusses, den der phantastische Erzähler zweifellos auf jüngere Dichter ausgeübt hat; ich nenne nur wenige Namen: Wilhelm Hauff, Heinrich Heine, Friedrich Hebbel, Otto Ludwig und Richard Wagner.

---

[1] Franz Blei, Prinz Hypolit und andere Essays, S. 170 (Leipzig 1903).

Die folgende Abhandlung wird Untersuchungen anstellen über die Abhängigkeit Heines von Hoffmann; sie wird dadurch mit dazu beitragen die Bedeutung Hoffmanns auch für die Gegenwart zu beweisen und wird andrerseits die zu besprechenden Stellen aus Heines Werken durch Hinweis auf das, was Heine bei Hoffmann vorgefunden hat, vielleicht hie und da in eine neue Beleuchtung rücken und dadurch also gleichzeitig dem Verständnisse Heines dienen.

Es wäre für eine Beurteilung des zwischen Hoffmann und Heine bestehenden Verhältnisses sehr wertvoll, wenn wir feststellen könnten, ob die beiden Dichter sich persönlich gekannt haben. Hoffmann erwähnt in seinen Werken Heine überhaupt nicht, was allerdings nichts für oder gegen eine etwaige persönliche Bekanntschaft beweisen kann; wenn Hoffmann wirklich die Bekanntschaft des jungen Studenten gemacht hat, so lag für ihn noch kein Grund vor, dies zu erwähnen. — Aus den Äußerungen Heines über Hoffmann kann man ebensowenig auf eine persönliche Bekanntschaft schließen, — im Gegenteil: hätte Heine Hoffmann persönlich kennen gelernt, so würde er dies bestimmt in seinen Werken oder in den Privatbriefen jener Zeit erwähnt haben; es findet sich jedoch nur in den «Briefen aus Berlin»[1] eine Bemerkung, aus der hervorgeht, daß Heine Hoffmann vom Sehen gekannt hat. Als Heine die «Briefe aus Berlin» verfaßte, lag Hoffmann schon auf dem Krankenbette, von dem ihn erst der Tod erlösen sollte; jene Bemerkung bezieht sich also auf ein weiter zurückliegendes Zusammentreffen im Café Royal. Auch eine Stelle in der «Romantischen Schule» erhebt es über allen Zweifel, daß Heine Hoffmann gesehen und beobachtet hat; er sagt dort nämlich: *Ja, wenn ich Hoffmann selbst zuweilen betrachtete, so kam es mir vor, als hätte Arnim ihn gedichtet.*[2] Hoffmann muß in dem damaligen Berlin eine bekannte Persönlichkeit gewesen ein; die kleine Gestalt mit dem charakteristischen Kopfe fiel allgemein auf, seine Romane wurden zu jener Zeit in ganz Deutschland gelesen; es ist also natürlich, daß dem nach Berlin kommenden literarisch interessierten Fremden bald der kleine Kammergerichtsrat gezeigt wurde. An der betreffenden Stelle der «Briefe aus Berlin» zählt Heine die bekannteren Persönlichkeiten auf, die im «Café Royal» verkehren: Cosmeli, Wolf, Hoffmann, Baron

---

[1] Heine, Bd. 7, S. 568, Z. 30 ff.

[2] Heine, Bd. 5, S. 317.

v. Lüttwitz, Baron v. Schilling u. a. Die Art, wie Heine hier Hoffmann erwähnt, scheint mir jedoch gerade gegen eine persönliche Bekanntschaft zu sprechen.[1]

Ein etwaiger Verkehr zwischen den beiden Dichtern müßte in die Zeit von April bis Oktober 1821 fallen. Heine verließ Anfang Februar 1821 Göttingen und reiste über Oldesloe und Hamburg nach Berlin, wo er im April ankam[2]; Hoffmann erkrankte vor dem 6. November desselben Jahres schwer, wie aus seinem Briefe an den Buchhändler Wilmans vom 6. November 1821 hervorgeht.[3] Von da an hat sich Hoffmann bis zu seinem Tode (25. Juni 1822) nicht wieder völlig erholt; ich halte es demnach für unwahrscheinlich, daß er noch nach dem Oktober 1821 an öffentlichen Plätzen, wie im «Café Royal» oder bei Lutter und Wegner, gesehen worden ist. Heine verkehrte in Lutter und Wegners Weinstube und mag dort auch mit jenem Kreise, dessen geistigen Mittelpunkt Hoffmann gebildet hatte, in persönliche Berührung gekommen sein; aber es fehlt, wie gesagt, jeder Anhalt dafür, daß er dort in jenen ersten Monaten seines Berliner Aufenthaltes Gelegenheit gefunden hätte, sich mit Hoffmann persönlich bekannt zu machen.

Gegen diese persönliche Bekanntschaft sprechen schließlich noch zwei weitere Gründe: erstens schreibt Heine in den «Briefen aus Berlin»[4]: *Hoffmann ist jetzt krank und leidet an einem schlimmen Nasenübel*; bei etwas näheren Beziehungen hätte er wissen müssen, daß es sich bei Hoffmanns Erkrankung um die furchtbare Rückenmarksdarre handelte. Den zweiten Grund für meine Annahme finde ich in einem Briefe Heines an Julius Campe vom 17. April 1844.[5] Heine spricht hier von dem Plane eines Werkes, in dem er die merkwürdigen Veränderungen erörtern wollte, die er

---

1 Die Erwähnung Hoffmanns an der angegebenen Stelle zeigt große Ähnlichkeit mit einer Stelle in den «Memoiren des Satan» von Hauff; durch eine Vergleichung beider Stellen — Heine, Bd. 7, S. 568; Hauff, Sämtliche Werke, herausgegeben von Adolf Stern, Bd. 3, S. 53 f., Leipzig, Max Hesse, o. J. — wird man zu der Annahme geführt, daß Hauff sich hier an Heine angelehnt hat.

2 Vgl. Ernst Elster, Heine und Straube (in der «Deutschen Rundschau», hrsg. von J. Rodenberg, 32. Jahrg., Heft 5, S. 211, vom 1. Februar 1906).

3 Vgl. Hoffmann, Bd. 1, S. CI.

4 Heine, Bd. 7, S. 580, Z. 20.

5 Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 9, S. 229.

bei seiner Rückkehr nach Deutschland vorgefunden. Er fährt dann weiter fort:

> Schon allein die Personenschilderungen der verstorbenen Freunde und Bekannten in der Litteratur könnten einen großen interessanten Band liefern: Hegel, Gans, Cotta, Immermann, M. Beer, Schenk, Arnim, Chamisso, Fouqué, Frau von Varnhagen, Roberts, Maltitz, und noch eine Menge kleiner und großer Köter — nicht zu vergessen Grabbe, den wichtigsten —, kurz ein Buch von lauter Personen, die mir plastisch vor Augen stehen.

Hoffman wird hier nicht erwähnt, und das hätte bei Nennung von Arnim, Fouqué und Grabbe doch sehr nahegelegen; also hat ihn entweder Heine nicht persönlich gekannt, oder er hat ihn mit zu den kleinen und großen Kötern gerechnet; dann ist es immerhin noch bezeichnend, daß er ihn nicht mehr für wichtig genug hält, um ihn neben Grabbe anzuführen. Max Ebert bleibt also für seine Behauptung einer persönlichen Bekanntschaft zwischen Hoffmann und Heine[1] den Beweis schuldig.

Können wir also keinen Verkehr zwischen Hoffmann und Heine annehmen, so ist andrerseits doch unbedingt zuzugeben, daß Heines Aufenthalt in Berlin mit dazu beigetragen hat, sein Interesse für Hoffmann zu erhöhen; es geht dies schon rein äußerlich daraus hervor, daß er Hoffmann vor 1821 auch in seinen Privatbriefen keinmal erwähnt. Im August 1821 nennt er dagegen Hoffmann neben Jean Paul, Clauren und Caroline Fouqué als einen unserer berühmten, unserer sehr gelesenen Autoren, ohne jedoch ein Urteil über deren Werke anzuknüpfen.

[1] Ebert, S. 11: *Persönlich bekannt war H*[eine] *mit E. Th. A. Hoffmann* . . .

Kapitel 2.

Heines Urteil über Hoffmann.

Ein lebhaftes Interesse für Hoffmann zeigt Heine in den oben bereits erwähnten «Briefen aus Berlin», 1822. Er spricht hier wiederholt von ihm und zwar im Tone warmer Anerkennung; so z. B. Bd. 7, S. 580, Z. 21 ff.:

> In meinen nächsten Briefen schreibe ich Ihnen vielleicht mehr über diesen Schriftsteller, den ich zu sehr liebe und verehre, um schonend von ihm zu sprechen.

Ferner Bd. 7, S. 595, Z. 28 ff.:

> Die Strenge und Bitterkeit, womit ich über diesen Roman [den «Meister Floh»] spreche, rührt eben daher, weil ich Hoffmanns frühere Werke so sehr schätze und liebe. Sie gehören zu den merkwürdigsten, die unsere Zeit hervorgebracht. Alle tragen sie das Gepräge des Außerordentlichen.

Dann bespricht Heine die einzelnen Romane mit einigen kurzen Worten; er sagt (a. a. O., S. 595 f.):

> Jeden müssen die Phantasiestücke ergötzen. In den Elixiren des Teufels liegt das Furchtbarste und Entsetzlichste, das der Geist erdenken kann. Wie schwach ist dagegen the monk von Lewis[1], der dasselbe Thema behandelt. In Göttingen soll ein Student durch diesen Roman toll geworden seyn. In den Nachtstücken ist das Gräßlichste und Grausenvollste überboten. Der Teufel kann so teuflisches Zeug nicht schreiben.

---

[1] Matthew Gregory Lewis, The Monk, a Romance (London 1795, 3 Bde.). Ellinger gibt (S. 119) als Titel des Werkes «Ambrosio or the monk» an, was auf einem Irrtum beruhen muß; der hier angegebene Titel stützt sich auf Allibones «Dictionary of English Literature and British and American Authors», Bd. 1, S. 1091 (Philadelphia and London 1902); der Titel zeigt in dieser Form mehr Ähnlichkeit mit Heines Zitat. — Allibone sagt a. a. O., daß Lewis' Roman seinerseits auf die Erzählung von Santon Barissa im «Guardian» zurückgeht.

Die kleinen Novellen, die meistens unter dem Titel Serapionsbrüder gesammelt sind, und wozu auch Klein Zaches zu rechnen ist, sind nicht so grell, zuweilen sogar lieblich und heiter. Der Theaterdirektor ist ein ziemlich mittelmäßiger Schelm. In dem Elementargeist ist Wasser das Element, und Geist ist gar keiner drin. Aber Prinzessin Brambillo [so!] ist eine gar köstliche Schöne, und wem diese durch ihre Wunderlichkeit nicht den Kopf schwindlicht macht, der hat gar keinen Kopf . . .

Mag man nun diesen kurzen Urteilen im einzelnen zustimmen oder nicht, soviel geht jedenfalls aus ihnen klar hervor, daß der junge Heine jedes einzelne der Hoffmannschen Werke mit Interesse und Verständnis gelesen hat. Besonders treffend ist sein Urteil über die «Prinzessin Brambilla». Der junge Student fällt mit selbstbewußter Sicherheit ein prägnantes Urteil über das Hoffmannsche Capriccio, über das auch neuere Forscher nicht hinauskommen. Grisebach gibt es in seiner biographischen Einleitung wieder (Bd. I, S. XCI); Franz Blei[1] sagt, der echte Hoffmann sei nur in der «Prinzessin Brambilla», dem «Don Juan» und den andern Erzählungen, denen Goethe das Prädikat krankhaft gegeben habe.

Über den «Meister Floh»[2] gibt Heine (a. a. O., S. 594 f.) ein ebenfalls recht treffendes Urteil ab; er nennt das erste Kapitel, in dem die Weihnachtsbescherung bei Peregrinus Tyß und bei dem Buchbinder Lämmerhirt erzählt wird, göttlich. Grisebach wiederholt (a. a. O., S. CIV) auch dieses Urteil.

In den «Briefen aus Berlin» kommt Heine auch auf Hoffmanns Originalität zu sprechen (Bd. 7, S. 595 f.):

Hoffmann ist ganz original. Die, welche ihn Nachahmer von Jean Paul nennen, verstehen weder den einen noch den andern. Beider Dichtungen haben einen entgegengesetzten Charakter. Ein Jean-Paulscher Roman fängt höchst barock und burleske an, und geht so fort, und plötzlich, ehe man sich dessen versieht, taucht hervor eine schöne, reine Gemüthswelt, eine mondbeleuchtete, röthlich blühende Palmeninsel, die, mit all ihrer stillen, duftenden Herrlichkeit, schnell wieder versinkt in die häßlichen, schneidend kreischenden Wogen eines exzentrischen Humors. Der Vorgrund von Hoffmanns Romanen ist gewöhnlich heiter, blühend, oft weichlich rührend, wunderlich-geheimnisvolle Wesen tänzeln vorüber, fromme

[1] Franz Blei, Prinz Hypolit und andere Essays, S. 170 f. (Leipzig 1903).

[2] Bei der Erwähnung der durch den «Meister Floh» gegen Hoffmann veranlaßten Untersuchung verwechselt Heine (Bd. 7, S. 580, Z. 2) den Titel mit dem von Hoffmanns «Meister Martin der Küfner und seine Gesellen» und sagt infolgedessen fälschlich: «Meister Floh und seine Gesellen».

Gestalten schreiten auf und ab, launige Männlein grüßen freundlich und unerwartet, aus all diesem ergötzlichen Treiben grinzt hervor eine häßlich-verzerrte Alteweiberfratze, die, mit unheimlicher Hastigkeit, ihre allerfatalsten Gesichter schneidet und verschwindet, und wieder freies Spiel läßt den verscheuchten muntern Figürchen, die wieder ihre drolligsten Sprünge machen, aber das in unsere Seele getretene katzenjammerhafte Gefühl nicht fortgaukeln können.

Heine weist schon hier eine Behauptung zurück, die seitdem von verschiedenen Literarhistorikern wieder von neuem aufgestellt ist. Ellinger spricht in seiner Biographie Hoffmanns an drei Stellen[1] von diesem angeblichen Einfluß; er betont ihn für Hoffmanns Jugendbriefe, sagt dann aber, man täte gut, diesen Einfluß, der noch eine Zeitlang zu verfolgen sei, nicht zu überschätzen. Meiner Ansicht nach mag die allgemeine Annahme einer Beeinflussung Hoffmanns durch Jean Paul mit darin ihren Grund haben, daß dieser das Werk, mit dem Hoffmann zuerst auftrat, die «Fantasiestücke in Callot's Manier» (Bamberg 1814) mit einem Vorworte versah; dieser zufällige Umstand veranlaßte von vornherein, daß die beiden Namen Jean Paul und Hoffmann nebeneinander ausgesprochen wurden.

Am Schluß der «Briefe aus Berlin» erwähnt Heine Hoffmann noch einmal neben verschiedenen andern Schriftstellern und zwar lediglich in dessen Eigenschaft als deutscher Romanschreiber; Heine betont hier den Unterschied zwischen englischen, französischen und deutschen Schriftstellern: der englische Schriftsteller reist und beobachtet Sitten, Leidenschaften und Treiben der Menschen und spiegelt dies in seinen Romanen ab; der französische Schriftsteller lebt beständig in der Gesellschaft und erwirbt dadurch jenen leichten Gesellschaftston, jene Beweglichkeit und Feinheit, durch die sich der französische Roman auszeichnet; der arme deutsche Schriftsteller dagegen hat weder Geld, um Reisen machen zu können, noch besitzt er die Möglichkeit, in der Gesellschaft eine Rolle zu spielen, — er verschließt sich also in einer Dachstube, faselt eine Welt zusammen, und in einer aus ihm selbst wunderlich hervorgegangenen Sprache schreibt er Romane, worin Gestalten und Dinge leben, die herrlich, göttlich, höchst poetisch sind, aber nirgends existieren. Als Beispiel für diese Sorte von Romanschreibern führt Heine dann neben Arnim u. a. auch Hoffmann an, eine Erwähnung, die für diesen nicht gerade

[1] Ellinger, S. VII, 16. 39.

schmeichelhaft ist, die wir aber immerhin als teilweise berechtigt anerkennen müssen, doch nur teilweise, denn in verschiedenen seiner Erzählungen verzichtet Hoffmann einfach darauf, sich auf den Boden des wirklichen Lebens zu stellen: in Beziehung auf diese Dichtungen kann man mit ihm wohl um des grundsätzlichen Standpunktes willen rechten, aber hat man ihm einmal diesen als berechtigt zugegeben, so darf man ihm nicht jeden Schritt, den er auf diesem Boden tut, als Faselei vorrechnen. Und dann trifft dieser Tadel Heines — soweit man einen solchen in seinen Worten erblickt — noch viel weniger die deutschen Schriftsteller so allgemein, wie dies an der betreffenden Stelle der «Briefe aus Berlin» ausgedrückt ist; betrachtet man Heines eigene Werke aus jener Zeit (besonders «Almansor» und «Ratcliff», die ja allerdings keine Romane sind), so muß man ihn unbedingt mit auf die Liste setzen, denn auch er hat sich in diesen Tragödien eine Welt zusammengefaselt und in einer aus ihm selbst wunderlich hervorgegangenen Sprache geschrieben.

In einem Briefe Heines aus dem Jahre 1823 finden wir eine weitere Notiz über Hoffmann; er schreibt am 23. August an Moses Moser aus Ritzebüttel[1]: *Hitzigs Biographie Hoffmanns lese ich jetzt hier* . . . Die Biographie erschien im Mai desselben Jahres[2]; daraus daß Heine das Werk bereits zwei bis drei Monate nach Erscheinen besaß, können wir schließen, mit welcher Aufmerksamkeit er die Veröffentlichungen über Hoffmann beobachtete. Am 27. November desselben Jahres schreibt er an Ludwig Robert[3]:

> Hitzigs Büchlein über Werner habe ich gelesen; Eiter! Nichts als Eiter! Auch Hoffmanns Nachlaßfratzen von demselben hab ich gelesen und bin fast seekrank davon geworden.

Es ist bemerkenswert, daß Heine sich schon jetzt, 1823, so abfällig über dies Buch ausspricht, in dem zum ersten Male genauere Nachrichten über Hoffmanns Leben mitgeteilt werden, man würde eher erwarten, daß er sein Erscheinen mit Genugtuung begrüßte.

In der «Harzreise»[4] findet sich eine weitere Äußerung Heines über Hoffmann. Heine spricht an der betreffenden Stelle von der

---

[1] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 392.

[2] Die Fußnote a. a. O., nach der das Werk bereits 1813 erschienen sei, ist unrichtig.

[3] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 406. — [4] Heine, Bd. 3, S. 25, Z. 32.

harmonischen Farbenverteilung in der Natur und sagt, jeder Naturanblick wirke krampfstillend und gemütberuhigend. Dann fügt er plötzlich unvermittelt ein: *Der selige Hoffmann würde die Wolken buntscheckig gemalt haben.* Es ist bezeichnend, wie diese Reminiszenz an Hoffmann bei dem Dichter entsteht: durch die harmonische Farbenverteilung in dem vor ihm liegenden Landschaftsbilde wird er erinnert an einen Dichter und Maler, der oft recht unharmonisch schildert, der — im Gegensatze zur Natur — ein Freund ist von schroffen Übergängen, der die drastischen Kontraste liebt, dem nur in dem Zwiespalt der feindlichsten Gefühle das höhere Leben aufgeht[1]; Heine selbst wendet ebenfalls diesen «Todessprung von einem Extrem zum andern» in seinen Dichtungen sowohl vor, als nach der «Harzreise» an.

In einem undatierten Briefe[2] an seinen Freund Moses Moser erwähnt Heine eine wiederholte Lektüre der Hitzigschen Biographie; dann sagt er weiter:

> Hast du schon gehört, daß mein Vetter Schiff Hoffmanns «Kater Murr» fortsetzt? Ich habe von dieser Schreckensnachricht fast den Tod aufgeladen.

Aus diesen Worten geht hervor, daß Heine ärgerlich ist, weil ein Unberufener — und das war Schiff bestimmt, sonst würden wir besser über sein Werk unterrichtet sein — sich unterfing, das Lebenswerk Hoffmanns fortzusetzen; diese «Fortsetzung» scheint denn auch so unbedeutend zu sein, daß keiner der Biographen Hoffmanns es für nötig hielt, sie überhaupt nur zu erwähnen.

In einem Briefe an Christian Sethe vom 12. November 1825[4] nennt Heine den gemeinsamen Freund Joseph Klein mit dem Namen des Helden von Hoffmanns «Kater Murr» und mehreren andern Erzählungen: Johannes Kreisler. Ebenso nennt er in einem Briefe aus Hamburg (Weihnacht 1825) an Joseph Klein selbst[5] den musika-

[1] Vgl. Hoffmann, Bd. 10, S. 126, Z. 31.

[2] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 465.

[3] Das Werk erschien anonym unter dem Titel: «Nachlaß des Katers Murr. Eine Fortsetzung des Katers Murr von E. T. A. Hoffmann, nebst einer Vorrede des Herausgebers» (Leipzig 1826); vgl. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 8, S. 496 (2. Aufl., Dresden 1905).

[4] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 470.

[5] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 475. Alfred Bock sagt in seinem

lischen Freund: «Mein lieber Johannes Kreisler!» Dieser Scherz der Freunde beweist ein lebhaftes Interesse für Hoffmann.

Aus dem Jahre 1827 liegt uns eine für die Beurteilung der Frage recht wichtige Äußerung Heines vor; er schreibt nämlich am 28. Juli an J. H. Detmold von Ramsgate aus[1]:

> Man hat Ihnen die Wahrheit gesagt, wenn man Ihnen vertraut, daß die Erstlingsprodukte, die jemand mir in Göttingen unter Ihrem Namen vorlas, einen ungewöhnlichen Eindruck auf mich machten. Indessen, ich gestehe Ihnen offen, war dieser Eindruck nicht von der freudigsten Art; es that mir leid, daß Ihr Talent sich nach jener Nachtseite der Poesie gewendet, die Hoffmann schon so leuchtend dargestellt. — Eine leuchtende Nachtseite! . . . Lassen Sie Hoffmann und seine Gespenster, die um so entsetzlicher sind, da sie am hellen Mittag auf dem Markte spazieren gehen und sich wie unsereiner betragen. Und Ich bin es, Heine ist es, der Ihnen diesen Rat giebt. Und ich gebe auch zugleich das Beispiel, wie man sich aus jener Tiefe an den eigenen Haaren wieder heraufzieht. — Ich bin jetzt oben, nämlich auf dem east-cliff zu Ramsgate . . .

In diesem Briefe haben wir aus Heines eigener Feder die Mitteilung, daß er sich unter Hoffmanns Einfluß befunden hat, und daß ihm seine Abhängigkeit von Hoffmann bewußt gewesen ist; er sagt dann, er habe sich aus eigener Kraft aus jener Tiefe herausgearbeitet, er warnt jetzt sogar schon werdende Schriftsteller, wie hier den zwanzigjährigen Detmold, vor Hoffmann, seinem ehemals verehrten Vorbilde; er betont jetzt, daß sich Hoffmanns Dichtung der Nachtseite der Poesie zugewendet habe, Hoffmanns Gespenster erscheinen ihm um so entsetzlicher, als sie am hellen Mittag auf dem Markte auftreten; früher (1822) hatte er die Kontraste, die der indische

---

Werke «Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik», S. 224 (Leipzig 1893): «Ein herzliches Freundschaftsverhältnis verband Heine in Berlin mit dem Musiker Joseph Klein (geb. 1802 zu Köln), dem E. Th. A. Hoffmann unter dem Namen Johannes Kreisler ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat». Bock, der sich übrigens mit Hoffmanns Schriften selbst beschäftigt hat und auf S. 171—200 des genannten Werkes einen Aufsatz über Hoffmanns Beziehungen zur Musik liefert, bringt nicht den Schatten eines Beweises für seine merkwürdige Behauptung, die tatsächlich auf einem groben Irrtum beruht. Hoffmanns erstes Kreislerianum erschien im 12. Jahrgang der «Allgemeinen Musikalischen Zeitung», Nr. 52, vom 26. September 1810 (nach Grisebachs Feststellung in der biographischen Einleitung: Hoffmann, Bd. 1, S. XXXVIII). Joseph Klein wäre also ein musikalisches Wunderkind im Alter von acht Jahren gewesen, als Hoffmann begann ihn zu verherrlichen.

[1] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 522 f.



Mythos mit der Alltäglichkeit bildet, pikant gefunden und hatte diesem naturphilosophischen Theaterkoup Worte der Anerkennung gewidmet (Bd. 7, S. 595). Er fährt in dem Briefe dann noch fort: *Ich sage Ihnen das, damit Sie wissen, daß mein guter Rat aus einer schönen gesunden Höhe herabkommt* . . . Heine wählt absichtlich diese doppelsinnigen Worte, die er auf die räumliche Höhe des Balkons auf dem east-cliff und auf die geistige Höhe über Hoffmann bezogen wissen will. Zugegeben, daß er sich von Hoffmann frei gemacht habe — ob es der Fall ist, wird die folgende Untersuchung zeigen —, würde er dann jetzt nicht auf einer noch erhabenern Höhe erscheinen, wenn er die Zeit seiner Abhängigkeit von Hoffmann nicht als Tiefe bezeichnete? Er hat doch bei Hoffmann mehr gefunden als grausige Gespenstergeschichten.

Das ist hier festzuhalten, daß Heine seine frühere Abhängigkeit von Hoffmann selbst eingesteht, und daß er von jetzt an nicht mehr zu ihm, als zu einem Höhern, aufblicken wird, sondern daß er, als über ihm stehend, ihn von oben herab betrachten und beurteilen wird.

Aus den Jahren 1827—1833 findet sich keine Äußerung über Hoffmann in Heines Werken und Briefen; auch aus diesem Umstande geht hervor, daß Heine dem früheren Vorbilde selbständiger und gleichgültiger gegenübersteht. — Eingehend kommt er auf Hoffmann in der «Romantischen Schule» zurück. Er vergleicht ihn hier mit zwei andern Romantikern, mit Friedrich von Hardenberg (Novalis) und mit Achim von Arnim. Das Urteil über Hoffmann fällt hier bedeutend härter aus als elf Jahre vorher; Heine rechnet ihn hier[1] zu den Dichtern, die sich nur einige Zauberformeln der Schellingschen Naturphilosophie gemerkt hatten, *womit man etwas Menschliches aus der Natur hervorschauen und hervorsprechen lassen konnte.* Hoffmann ist nach Heines hier wiedergegebener Ansicht Beschwörer, der mit eigenem Willen sogar die feindlichen Geister aus der Natur hervorrief, er gleicht dem arabischen Zauberer, der nach Willkür jeden Stein zu beleben und jedes Leben zu versteinern weiß.

Heine vergleicht dann Novalis' und Hoffmanns Darstellungsart miteinander; ich gebe den von Hoffmann sprechenden Teil dieses Vergleichs im folgenden wieder:

---

[1] Heine, Bd. 5, S. 300 f.

Hoffmann hingegen sah überall nur Gespenster, sie nickten ihm entgegen aus jeder chinesischen Theekanne und jeder Berliner Perücke; er war ein Zauberer, der die Menschen in Bestien verwandelte und diese sogar in königlich preußische Hofräte; er konnte die Toten aus den Gräbern hervorrufen, aber das Leben selbst stieß ihn von sich als einen trüben Spuk. Das fühlte er; er fühlte, daß er selbst ein Gespenst geworden; die ganze Natur war ihm jetzt ein mißgeschliffener Spiegel, worin er tausendfältig verzerrt nur seine eigne Totenlarve erblickte, und seine Werke sind nichts anders als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden.

Hoffmann gehört nicht zu der romantischen Schule. Er stand in keiner Berührung mit den Schlegeln und noch viel weniger mit ihren Tendenzen. Ich erwähnte seiner hier nur im Gegensatz zu Novalis, der ganz eigentlich ein Poet aus jener Schule ist. Novalis ist hier minder bekannt als Hoffmann, welcher von Loeve-Veimars in einem so vortrefflichen Anzuge dem französischen Publikum vorgestellt worden und dadurch in Frankreich eine große Reputation erlangt hat. Bei uns in Deutschland ist jetzt Hoffmann keineswegs en vogue, aber er war es früher. In seiner Periode wurde er viel gelesen, aber nur von Menschen, deren Nerven zu stark oder zu schwach waren, als daß sie von gelinden Akkorden affiziert werden konnten. Die eigentlichen Geistreichen und die poetischen Naturen wollten nichts von ihm wissen. Diesen war der Novalis viel lieber. Aber, ehrlich gestanden, Hoffmann war als Dichter viel bedeutender als Novalis. Denn letzterer mit seinen idealischen Gebilden schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann mit allen seinen bizarren Fratzen sich doch immer an der irdischen Realität festklammert. Wie aber der Riese Antäus unbezwingbar stark blieb, wenn er mit dem Fuße die Mutter Erde berührte, und seine Kraft verlor, sobald ihn Herkules in die Höhe hob: so ist auch der Dichter stark und gewaltig, solange er den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt, und er wird ohnmächtig, sobald er schwärmerisch in der blauen Luft umherschwebt.

Die große Ähnlichkeit zwischen beiden Dichtern besteht wohl darin, daß ihre Poesie eigentlich eine Krankheit war. In dieser Hinsicht hat man geäußert, daß die Beurteilung ihrer Schriften nicht das Geschäft des Kritikers, sondern des Arztes sei. Der Rosenschein in den Dichtungen des Novalis ist nicht die Farbe der Gesundheit, sondern der Schwindsucht, und die Purpurglut in Hoffmanns «Phantasiestücken» ist nicht die Flamme des Genies, sondern des Fiebers.

Wie anders lautet doch Heines Urteil über denselben Dichter in den «Briefen aus Berlin»! Nur aus einzelnen Sätzen kann man auf Heines frühere Liebe zu Hoffmann zurückschließen; im allgemeinen scheint ihm das Verständnis für den phantastischen Romantiker abhanden gekommen zu sein, z. T. widersprechen die hier geäußerten Ansichten direkt denen von 1822. Von den «Phantasiestücken» sagt

er damals, sie müßten jeden ergötzen, jetzt fällt ihm daran nur die Purpurglut des Fiebers auf; der Hinweis auf Hoffmanns Krankheit ist ungerecht, denn aus den Werken, die dieser in den letzten Monaten vor seinem Tode vom Krankenlager aus diktierte, kann nicht auf ein Zurückgehen der Geisteskräfte des Verfassers geschlossen werden; der Dialog «Des Vetters Eckfenster» gehört nicht nur zu den besten Leistungen Hoffmanns, sondern wohl überhaupt der Romantiker; auch die Erzählung «Meister Wacht», die ebenfalls in jener Zeit entstand, läßt nicht auf ein Zurückgehen der Geisteskräfte des Verfassers schließen — warum also bei der Beurteilung der Werke Hoffmanns seine körperliche Krankheit als Argument gegen diese anführen?

Von den Werken Hoffmanns im allgemeinen sagt Heine, sie seien nichts anderes als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden; dies Urteil in solcher Allgemeinheit ist viel zu hart: hat denn Heine vollständig Schöpfungen vergessen wie — um nur wenige Beispiele anzuführen — «Ritter Gluck», den «Kampf der Sänger», den «Artushof»? Wo in diesen Erzählungen erblickt Hoffmann seine eigene Totenlarve in dem mißgeschliffenen Spiegel, zu dem ihm die ganze Natur geworden war? Das Gefühl der Dankbarkeit, das 1822 bei Heine ganz entschieden vorhanden war, hat jetzt einer um so schäferen Kritik Platz gemacht; aber der kritische Eifer treibt ihn zu weit. Wenn er sagt, die eigentlichen Geistreichen und die poetischen Naturen hätten von Hoffmann nichts wissen wollen, so könnte ein Übelwollender daraus entnehmen, Heine habe sich selbst nicht zu den poetischen Naturen gerechnet. Weiter sagt Heine, jetzt (also 1833) sei Hoffmann keineswegs *en vogue* in Deutschland. Es hat keinen Zweck, daß ich hier eine Bibliographie der Werke von und über Hoffmann von seinem Tode an bis 1833 gebe, aber diese Behauptung Heines ist jedenfalls unrichtig; bis Ende der dreißiger Jahre und länger ist Hoffmann in Deutschland *en vogue* geblieben; das erkennt man daran, daß neue Auflagen seiner Werke nötig wurden, und daß biographische Werke über ihn noch neu erschienen; beides beweist, daß ein allgemeineres Interesse für den Dichter im großen Publikum vorhanden war. — Neben all dem will es nicht viel heißen, daß Heine Hoffmann über Novalis stellt; Novalis' Gestaltungskraft ist bei weitem nicht so bedeutend als die Hoffmanns; keine der von ihm geschaffenen Gestalten reicht an Hoffmanns Jo-

hannes Kreisler heran. Außerdem steht Heine Hoffmanns ganzer Weltauffassung näher als der des Novalis, es ist also kein besonderes Lob für Hoffmann, wenn er von Heine über Novalis gestellt wird. Zu der Ansicht, daß Hoffmanns Poesie eigentlich eine Krankheit war, ist Heine auch erst in den letzten Jahren gekommen und zwar scheinbar nach der Lektüre Walter Scotts; im Juli 1827 erschien der Aufsatz Scotts über Hoffmann in der «Foreign Quarterly Review»[1], in dem er Hoffmanns Phantasie als Krankheit bezeichnet; dieses Urteil wird von Goethe[2] in seiner Besprechung des Scottschen Aufsatzes wiederholt.[3]

Nachdem dann Heine noch über Novalis und dessen «Heinrich von Ofterdingen» gesprochen hat, gibt er uns die Beschreibung einer Verehrerin von Hoffmann, deren Nerven zu stark waren, als daß sie von gelinden Akkorden affiziert werden konnten. Er erzählt von der dicken, rotbäckigen Frau Postmeisterin[4], deren einziges Vergnügen darin bestand, Hoffmannsche Romane zu lesen. Ihre Schwester Sophia hat schon beim Anblick eines Hoffmannschen Buches die unangenehmste Empfindung, und berührt sie gar ein solches unversehens, so zuckt sie zusammen. Als Heine 1828 wieder bei der Postmeisterin vorsprach, da hatte sie die Lust an den Hoffmannschen Romanen verloren, trank aber dafür jetzt desto mehr Branntwein.

Sehr schmeichelhaft ist diese Erwähnung für Hoffmann nicht gerade; Novalis kommt in dieser gesucht komischen Schilderung von der Postmeisterin und ihrer Schwester bedeutend besser weg, wenn er auch wenige Seiten vorher als der unbedeutendere von beiden bezeichnet wurde. Die ganze Art der Erwähnung zeugt von einer großen Geringschätzung, die man nach den früheren Äußerungen über Hoffmann niemals erwartet hätte: Heine tut hier so, als ob er

[1] Wieder abgedruckt in Sir. Walter Scotts «Miscellaneous Works», Bd. 18, S. 270—332 (London, 1836).

[2] Goethes Werke, Hempelsche Ausgabe, Bd. 29, S. 773.

[3] Interessant ist es, daß Scotts und Goethes Verlangen, welches sie in der folgenden Bemerkung aussprechen: «die Begeisterungen Hoffmanns gleichen oft den Einbildungen, die ein unmäßiger Gebrauch des Opiums hervorbringt, und welche mehr den Beistand des Arztes als des Kritikers fordern möchten» neuerdings erfüllt worden ist, und zwar in der Schrift des Oberarztes der Provinzial-Irrenanstalt zu Brieg, Dr. med. Otto Klinke: «E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke. Vom Standpunkte eines Irrenarztes» (Braunschweig u. Leipzig o. J. [1902]).

[4] Heine, Bd. 5, S. 304 f.

den ganzen Hoffmann nicht mehr ernst nähme; die Art, in der er von seinen Romanen spricht, läßt eher auf schlechte Hintertreppenromane als auf die ehemals auch von ihm so hochgeschätzten Erzählungen schließen. — Wie Otto zur Linde unter Anführung dieser Stelle zu der Ansicht kommen kann, Heines Urteil über Hoffmann sei wohl nie hart[1], ist mir unverständlich.

Eingehend kommt Heine noch an einer andern Stelle der «Romantischen Schule» auf Hoffmann zu sprechen[2], und zwar im zweiten Kapitel des dritten Buches. Er gibt eine ausführliche Beschreibung von Achim von Arnims Darstellungsart und vergleicht dabei dessen Stil mit dem Hoffmanns. Im folgenden sind die betreffenden Sätze wiedergegeben:

Die Freunde des Phantastischen würden an diesem Dichter [an Arnim] mehr als an jedem anderen deutschen Schriftsteller Geschmack finden. Er übertrifft hier den Hoffmann sowohl als den Novalis. Er wußte noch inniger als dieser in die Natur hineinzuleben und konnte weit grauenhaftere Gespenster beschwören als Hoffmann. Ja, wenn ich Hoffmann selbst zuweilen betrachtete, so kam es mir vor, als hätte Arnim ihn gedichtet . . . Aber warum hat ihn [Arnim] das Volk abgelehnt, das Volk, welchem seine Romane und Novellen in jeder Leihbibliothek zugänglich waren? Auch Hoffmann wurde in unseren Litteraturzeitungen und ästhetischen Blättern fast gar nicht besprochen, die höhere Kritik beobachtete in betreff seiner ein vornehmes Schweigen, und doch wurde er allgemein gelesen . . . Etwas fehlte diesem Dichter [Arnim] und dieses Etwas ist es eben, was das Volk in den Büchern sucht: das Leben . . . Die Franzosen wähnen, Wunder wie schrecklich ernsthaft der Hoffmann sein könne; aber das ist Kinderspiel in Vergleichung mit Arnim. Wenn Hoffmann seine Toten beschwört und sie aus den Gräbern hervorsteigen und ihn umtanzen: dann zittert er selber vor Entsetzen und tanzt selbst in ihrer Mitte und schneidet dabei die tollsten Affengrimassen.

Das hier wiedergegebene Urteil über Hoffmann erscheint mir bedeutend gerechter und vornehmer als das oben besprochene; in dem Vergleiche Hoffmannscher und Arnimscher Darstellungsart gibt Heine eine kurze, aber treffende Analyse von Hoffmanns Stiltechnik: Hoffmann läßt sich von seinen eigenen Schöpfungen mitfortreißen, er glaubt an die von ihm selbst erdachten Gespenster und erschrickt am Ende vor den eigenen Spukgestalten; Arnim dagegen steht gleichsam außerhalb seines Stoffes. Für Hoffmann schließt das

[1] O. zur Linde, S. 32. — [2] Heine, Bd. 5, S. 317 ff.

Urteil Heines gleichzeitig ein Lob und einen Tadel in sich: seine Darstellung wird lebhafter und kräftiger, dadurch, daß er selbst an den Geistertänzen teilnimmt, er schildert uns Selbsterlebtes; sein Stil wird infolgedessen recht subjektiv, er läßt den Leser erkennen, wieviel ihm die Erlebnisse, die er schildert, selbst zu schaffen gemacht haben. Aber durch diese Subjektivität reißt er auch den Leser mit sich fort, der sich die grausigsten, unheimlichsten und unmöglichsten Tatsachen erzählen läßt, ohne sich voll Schauder abzuwenden; man denke nur an die furchtbaren Geschehnisse in den «Elixieren des Teufels», im «Majorat» oder auch in der allerdings noch unreifen Novelle «Der Sandmann». Mit welcher Selbstverständlichkeit läßt Hoffmann hier übernatürliche Ereignisse eintreten! Nur im Beginne zögert wohl der Leser und fühlt die Unmöglichkeit des Erzählten, aber bald denkt er so wenig wie Hoffmann selbst an physikalische Gesetze und folgt der fesselnden Schilderung des Übernatürlichen. Ist Arnim der General, der auf dem Geisterschimmel sitzt und die entsetzlichen Gespensterscharen an sich vorbeidefilieren läßt, so ist Hoffmann der Soldat, den wir im tollsten Getümmel der Schlacht erblicken, er stets allen voran — man kann sich denken, wie glühend seine Erzählung sein wird, wenn er sich verwundet aus der Schlacht schleppt.

Ellinger sagt in seiner Biographie (S. 183), Heine gäbe Arnim vor Hoffmann den Vorzug, ebenso Grisebach in seiner biographischen Einleitung (S. LXV, Anm.). So unbedingt doch wohl nicht! Denn Heine wirft Arnim vor, seinen Dichtungen fehle das Leben; er stellt dagegen fest, daß Leben in Hoffmanns Erzählungen vorhanden sei, und daß diese deshalb vom Volke so gerne gelesen würden. Heine sagt allerdings, Arnim überträfe Hoffmann und zwar in der Darstellung des Grausigen und Gespensterhaften; er lehnt aber die Nacht- und Grabdichtung hier überhaupt ab: man wird also aus seinen Worten nicht einen Tadel für Hoffmann entnehmen dürfen, da das Gebiet, auf dem Arnim Hoffmann übertrifft, gleichzeitig als unpoetisch zurückgewiesen wird.

Noch einmal wird Hoffmann in der «Romantischen Schule» erwähnt und zwar bei der Besprechung von Zacharias Werner. Heine führt Hoffmanns Äußerung über Werner in den «Serapionsbrüdern»[1] an und sagt, Werner habe sich nur für die hierarchisch katholische

[1] Heine, Bd. 5, S. 334; Hoffmann, Bd. 9, S. 104f.

Seite des Mittelalters begeistern können, die feudalistische Seite habe sein Gemüt nicht so stark in Bewegung gesetzt, dann fährt er fort:

> Hierüber hat uns sein Landsmann T. A. Hoffmann in den «Serapionsbrüdern» einen merkwürdigen Aufschluß erteilt. Er erzählt nämlich, daß Werners Mutter gemütskrank gewesen und während ihrer Schwangerschaft sich eingebildet, daß sie die Mutter Gottes sei und den Heiland zur Welt bringe. Der Geist Werners trug nun sein ganzes Leben hindurch das Muttermal dieses religiösen Wahnsinns.

Heine hat hier entweder der Erinnerung nach zitiert, oder er hat Hoffmann mißverstanden. Hoffmann sagt nämlich nur, daß die Mutter Werners ihren eigenen Sohn für Christus gehalten habe, nicht aber daß dieser Wahn während ihrer Schwangerschaft bei ihr vorhanden gewesen sei. Die betreffende Stelle lautet:

> Wie mag es nun mit der Wirkung des hellen Wahnsinns der Mutter auf die Söhne sein, die ihn auch, wenigstens der Regel nach, nicht erben? — Ich meine nicht jenen kindischen albernen Wahnsinn der Weiber, der bisweilen als Folge des gänzlich geschwächten Nervensystems eintritt, ich habe vielmehr jenen abnormen Seelenzustand im Sinn, in dem das psychische Prinzip durch das Glühfeuer überreizter Fantasie zum Sublimat verflüchtigt, ein Gift worden, das die Lebensgeister angreift, so daß sie zum Tode erkranken und der Mensch in dem Delirium dieser Krankheit den Traum eines andern Seins für das wache Leben selbst nimmt. Ein Weib sonst hochbegabt mit Geist und Fantasie mag in diesem Zustande oft mehr eine göttliche Seherin als eine Wahnsinnige scheinen und in dem Kitzel des Krampfs psychisch geiler Verzückung Dinge aussprechen, die gar viele geneigt sein werden, für die unmittelbaren Eingebungen höherer Mächte zu halten. Denkt euch, daß der fixe Wahn einer auf diese Weise geisteskranken Mutter darin bestünde, daß sie sich für die Jungfrau Maria, den Knaben, den sie gebar, aber für Christus, den Sohn Gottes, hält. Und dies verkündet sie täglich, stündlich dem Knaben...

Die erste Ausgabe der «Romantischen Schule» erschien 1833 unter dem Titel «Zur Geschichte der neueren schönen Litteratur in Deutschland» in Paris und Leipzig; in der Vorrede zu ihrem zweiten Teile[1] findet sich eine Erwähnung Hoffmanns, die sich auf eine oben bereits besprochene Äußerung im ersten Teile bezieht (nämlich auf Heine, Bd. 5, S. 318, Z. 8 ff.); Heine stellt hier fest, daß nicht die gesamte höhere Kritik in betreff Hoffmanns ein vornehmes

[1] Heine, Bd. 5, S. 528. — Otto zur Linde, der sonst alle Erwähnungen Hoffmanns in Heines Werken angibt, hat diese Namensnennung scheinbar übersehen.

Schweigen beoachtet habe, sondern daß Wilibald Alexis, der Dichter des «Cabanis», eine Charakteristik Hoffmanns geschrieben habe. Heine meint sicher den Aufsatz «Zur Beurteilung Hoffmanns als Dichter» von Wilibald Alexis, der wieder abgedruckt ist in «Hoffmanns Leben und Nachlaß», Bd. 3, S. 45 ff. (Stuttgart 1839).

Nach 1833 erwähnt Heine Hoffmann nur noch einmal: in den Briefen «Über die französische Bühne»[1] vom Mai 1837; er vergleicht Berlioz, den französischen Tonkünstler, mit Callot, dem von Hoffmann so sehr geschätzten Zeichner, Gozzi, dem italienischen Lustspieldichter, dessen Komödien Hoffmann wiederholt angeregt haben, und mit Hoffmann selbst. Bemerkenswert ist dieser Vergleich noch dadurch, daß Heine Berlioz und mit ihm auch Hoffmann Gemüt abspricht, dagegen Sentimentalität in ihren Werken findet. Wieweit dies Urteil für Hoffmann zutrifft, werden wir weiter unten feststellen.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen, welches Bild wir von der Stellung Heines zu Hoffmann aus seinen Werken und Briefen erhalten haben: Auf eine Zeit warmer Anerkennung der Hoffmannschen Werke in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre folgt eine Zeit der Gleichgültigkeit, ja Abneigung gegen Hoffmann, die durch Äußerungen in Briefen und durch seine Beurteilung in der «Romantischen Schule» bezeugt wird. Schließlich steht Heine Hoffmann vollkommen gleichgültig und unbefangen gegenüber; in dem ganzen Zeitraume von 1833 bis zu seinem Tode findet sich nur die eine eben erwähnte Äußerung über Hoffmann in seinen Werken; die grausigen Gespenstergeschichten haben jetzt aufgehört Eindruck auf ihn zu machen. Weiter unten werden wir sehen, daß auch in entsprechender Weise der Einfluß Hoffmanns nach und nach erlischt.

---

[1] Heine, Bd. 4, S. 557.

Kapitel 3.

Über die Wahrscheinlichkeit einer Beeinflussung Heines durch Hoffmann.

Ehe ich mich der Behandlung des Themas, das ich mir gestellt habe, selbst zuwende, möchte ich mit einigen Worten sagen, wie ich es verstehe. — Es kann nicht meine Aufgabe sein, jede einzelne Wendung Heines zu registrieren, die etwa in ähnlicher Weise sich bei Hoffmann findet, ich will nicht nach belanglosen Entlehnungen forschen, die Werke der Großen mechanisch zerstückeln und die Zeit an literarisch unwichtige Quellenuntersuchungen vergeuden, eine Gefahr, auf die L. P. Betz aufmerksam macht.[1] Einen Hinweis auf die Art meiner Aufgabe finde ich in der «Romantischen Schule» von Rudolf Haym[2]; es heißt dort:

> Die Träger einer bedeutsamen Literaturrichtung sind zunächst Schüler und Lernende, ehe sie Lehrer und Führer werden. Das Neue, welches sie vertreten, wird, indem sie selbst werden, und man kann bei der Charakteristik desselben nicht verweilen, ehe man es nicht aus einer Reihe individueller Anstöße und Bewegungen hat entspringen sehen. Die reellsten und geistigsten Momente wirken dabei zusammen: die biographischen Zufälligkeiten der Geburt, Zeit, Ort, Abstammung und Familiengeist, das Vaterhaus und die Schule, persönliche Begegnungen, Studien, vielleicht dieses oder jenes einzelne Buch.

---

[1] Louis P. Betz, Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte der neuern Zeit, S. 10 (Frankfurt a. M. 1902).

[2] Rudolf Haym, Die romantische Schule, S. 9 (2. Aufl., Berlin 1906).

Diese Reihe individueller Anstöße und Bewegungen sollen bei Heine verfolgt werden, so weit sie von dem ältern Romantiker Hoffmann ausgehen; wir werden dabei zu beobachten haben, was von Heine zu der vorgefundenen Anregung von Eigenem hinzugefügt ist, in welcher Weise er das ihm Überlieferte verwertet. Von vornherein ist bei der Untersuchung zu berücksichtigen, daß jeder originale Dichter nur das von dem Vorhandenen aufgreift, was ihm gemäß ist. Man kann also die Eigenart eines Dichters auch mit nach dem beurteilen, was er von seinen Vorgängern übernimmt.

Bei der Erörterung der Frage einer Beeinflussung darf man schließlich nicht vergessen, daß auch der Dichter ein Kind seiner Zeit ist, daß er unter dem Einflusse des Milieus steht, bald mehr, bald weniger. In jenen Jahren, in die Heines Jugend fällt, war E. T. A. Hoffmann in Deutschland einer der gelesensten Schriftsteller; in dem kurzen Zeitraum von nur acht Jahren (von 1814—1822) erschienen in rascher Folge seine Erzählungen, die das literarische Deutschland in einer fortwährenden Spannung erhielten. Für Heine waren dies die Jahre, in denen man einem fremden Einflusse vielleicht am leichtesten und längsten zugänglich ist, es waren für ihn die Jahre, in denen er vom Knaben zum Jüngling, vom Jüngling zum Manne wurde. Im Todesjahre Hoffmanns, 1822, setzt Heines eigene kritische Produktion mit den «Briefen aus Berlin» ein, in denen er sich zum ersten Male ausführlich über sein Vorbild ausspricht.

Auf die Frage einer Beeinflussung Heines durch Hoffmann sind schon verschiedene Forscher eingegangen, als erster Karl Goedeke in seinem «Grundriß»[1]; er schlägt vielleicht Hoffmanns Einfluß zu hoch an, indem er sagt, Heine habe nur den von Hoffmann mit so großer Virtuosität variierten Ton des Phantastischen, Abenteuerlichen, Gespenstigen und Fratzenhaften in die Lyrik und bald auch in die Prosa eingeführt; zustimmen müssen wir dagegen Goedeke, wenn er den Unterschied zwischen Hoffmanns und Heines Darstellungsart darin findet, daß dieser «sich niemals den Schein zu geben sucht, als ob er an diese Dinge glaube oder Glauben erwecken wolle, während Hoffmann sich alle ersinnliche Mühe gab, seine selbstgeschaffene Spukwelt sich selbst glaubhaft zu machen und mehr sich als andern».

[1] Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 3, S. 440. 449 (Dresden 1881); Bd. 8, S. 528. 535 der 2. Aufl. (Dresden 1906).

1888 machte Xanthippus[1] (Sandvoß) in seiner Schrift «Was dünket euch um Heine?» dem Dichter geradezu den Vorwurf, er habe von Hoffmann abgeschrieben.

Theodor Odinga weist in seinem Vortrage «Über die Einflüsse der Romantik auf Heinrich Heine»[2] u. a. auch auf Hoffmanns Einfluß hin, kann aber bei dem geringen Umfange seiner Abhandlung auf Einzelheiten nicht eingehen. — Ausführlicher behandeln Heinrich Keiter[3] und Rudolf Heinrich Greinz[4] unsere Frage; da sie beide eine ganze Reihe von einzelnen Parallelstellen bringen, werden sie weiter unten noch wiederholt erwähnt werden müssen. Georg Ellinger weist in seiner Biographie Hoffmanns (S. 183 f. und 226) darauf hin, daß Heine einen Teil der wesentlichen Züge von dessen poetischer Richtung in sich aufgenommen und sie selbständig weiter ausgebildet habe; er verspricht, auf die Wirkung, die Hoffmann auf die Gestaltung der Prosa Heines ausgeübt hat, zurückzukommen. — Recht ausführlich behandelt Otto zur Linde in seiner Dissertation[5], «Heinrich Heine und die deutsche Romantik», die Frage, oder richtiger, er sammelt das Material zu einer Behandlung; das Thema, das er sich gestellt hat, ist so umfangreich, daß er ihm auf dem knappen Raume einer Dissertation unmöglich gerecht werden kann; eine Beeinflussung Heines durch die Vorgänger stellt er eigentlich auch nirgends fest, er gibt vielmehr hauptsächlich eine ausführliche Zitatensammlung, indem er Parallelstellen der Romantiker und Heines anführt. — Die ziemlich allgemein gehaltene Programmabhandlung von Adolf Stylo «Heine und die Romantik»[6] wird, soweit das bei ihrem geringen Umfange möglich ist, der hier angeschnittenen Frage gerecht, ohne jedoch auf Einzelheiten einzugehen. Der Vollständigkeit wegen muß ich noch einen Essay «Heine» von J. E. Poritzky[7]

---

[1] Xanthippus, Was dünket euch um Heine? (Leipzig 1888).

[2] Theodor Odinga, Über die Einflüsse der Romantik auf Heinrich Heine. Ein Vortrag (Horgen 1901).

[3] Heinrich Keiter, Heinrich Heine. Sein Leben, sein Charakter, seine Werke (Köln 1891; 2. Aufl. 1906).

[4] Rudolf Heinrich Greinz, Heinrich Heine und das deutsche Volkslied (in der Sammlung «Kultur- und Literaturbilder», Heft 2; Neuwied und Leipzig 1894).

[5] Otto zur Linde, Heinrich Heine und die deutsche Romantik (Dissert., Freiburg i. Br. 1899).

[6] Adolf Stylo, Heine und die Romantik (Programm, Krakau 1900).

[7] J. E. Poritzky, Heine, Dostojewski, Gorkij, S. 31 (Leipzig 1902).

nennen; Poritzky hat sich seine Arbeit recht leicht gemacht, was e nämlich über unsere Frage äußert, hat er in schamloser Weise au dem eben erwähnten Werke Keiters abgeschrieben. Wir könnei uns also ein Eingehen auf seine Arbeit ersparen.[1]

Daß Heine trotz aller Originalität fremden Einflüssen zugänglicl ist, haben die verschiedensten Forscher festgestellt; er selbst sprich wiederholt von seiner Abhängigkeit von Vorgängern. Recht wichtig für diese Frage ist die folgende Äußerung in seiner Abhandlung «Über die französische Bühne» im sechsten Briefe[2]:

> Aber nichts ist thörichter als dieser Vorwurf des Plagiats, es gibt in de Kunst kein sechstes Gebot, der Dichter darf überall zugreifen, wo er Materia zu seinen Werken findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeißelter Kapitälern darf er sich zueignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, der er damit stützt. Dieses hat Goethe sehr gut verstanden, und vor ihm sogar Shakespeare. Nichts ist thörichter als das Begehrnis, ein Dichter solle alle seine Stoffe aus sich selber herausschaffen; das sei Originalität.

R. W. Emerson äußert in einem Essay über Shakespeare[3] einen ähnlichen Gedanken: man möchte beinahe sagen, echte geniale Größe bestehe darin, überhaupt nicht original zu sein, sondern alles in sich aufnehmen zu können; die Welt alles tun und nur den Geist der Stunde ungehindert seinen eigenen Geist durchdringen zu lassen. Wir stimmen dem zu; vom Dichter verlangen wir in erster Linie nicht Aufstellung von neuen großen Gedanken, die noch keiner vor ihm geäußert haben dürfte, sondern wir erwarten von ihm neue und eigenartige Verbindung vorgefundener Gedanken, vorhandener Probleme. Behandelt ein Dichter ein längst bekanntes Problem, so interessiert uns meist nicht das Problem selbst, sondern des Dichters Stellung dazu und die Art seiner Lösung. Ebenso verhält es sich mit einzelnen Motiven, die ein jüngerer Dichter von einem ältern entlehnt; unser Interesse gilt bei einer solchen Beobachtung nicht mehr hauptsächlich dem Bilde selbst, sondern der Gestalt, in der wir es wiederfinden, oder dem neuen Rahmen, in dem es uns gezeigt wird. Oft auch werden wir neue Schönheiten in einem alten Bilde ent-

---

[1] Man vgl. die Darstellung Keiters auf S. 43 (Hoffmanns Märchen «Der goldene Topf» usw.) und Poritzkys auf S. 31, die so gut wie wörtlich übereinstimmen.

[2] Heine, Bd. 4, S. 527.

[3] R. W. Emerson, Vertreter der Menschheit. Aus dem Englischen übertragen von Heinrich Conrad, S. 161 (Leipzig 1903).

decken, wenn es uns in neuer Umgebung gezeigt wird; wir werden dann unser Augenmerk auch auf diese Umgebung richten, um zu verstehen, wodurch die Schönheiten in dem alten Bilde, die wir vorher übersahen, jetzt herausgehoben werden. Der Vergleich läßt sich noch weiter fortführen: ist ein Zimmer nur mit wenigen charakteristischen Gemälden geschmückt, die aber mit Sorgfalt ausgeführt sind, so prägen sie sich dem Beschauer scharf ein; findet man einzelne von ihnen, z. T. vielleicht nur als Skizzen, in einer größern Sammlung wieder, so treten sie wahrscheinlich aus der Masse nicht so sehr hervor, können aber trotzdem dazu beitragen, dem Gesamteindruck einen bestimmten Charakter zu geben. — In entsprechender Weise wird es bei einer Untersuchung wie der vorliegenden stets die Aufgabe sein, nicht etwa nur eine Reihe von Parallelstellen nebeneinander zu setzen, sondern bei jeder einzelnen zu zeigen, ob der jüngere Dichter sich vor dem ältern durch Hinzufügung eines neuen Gedankens, einer neuen eigenartigen Auffassung bei Übernahme eines Bildes, eines Motives auszeichnet. — Es mag sein, daß Heine manchmal gar zu skrupellos «ganze Säulen mit ausgemeißelten Kapitälern» sich zugeeignet hat, doch darum darf man noch längst nicht behaupten, er habe frühere Romantiker bestohlen, wie das Sebastian Brunner in seiner Schmähschrift «Zwei Buschmänner»[1] tut; ähnliche Entlehnungen wird man bei den meisten Dichtern feststellen können. — Heine hat, wo ihm eine direkte Beeinflussung bewußt war, diese auch stets mehr oder weniger zugegeben, so z. B. in seinem Briefe an Wilhelm Müller vom 7. Juni 1826[2], wo er sagt, er habe schon früh das deutsche Volkslied auf sich einwirken lassen, und in Müllers Liedern habe er den reinen Klang und die wahre Einfachheit gefunden, nach der er selbst immer gestrebt. John Scholte Nollen beweist allerdings in seinem Aufsatze «Heine and Wilhelm Müller»[3], daß Müllers Einwirkung auf Heine tatsächlich viel bedeutender ist,

---

[1] Sebastian Brunner, Zwei Buschmänner, Börne und Heine, S. 387 (Paderborn 1891). Mit Brunner läßt sich übrigens kaum streiten, schließt er sich doch in seinem Buche bezüglich der prinzipiellen Auffassung Paul Albrecht an, der nachgewiesen hätte, «daß der große Lessing der eklatanteste Gedanken-, Bilder-, Witz- und gute Einfälledieb gewesen ist».

[2] Heine, herausg. v. Karpeles, Bd. 8, S. 490.

[3] John Scholte Nollen, Heine and Wilhelm Müller (in den «Modern Language Notes», Bd. 17, S. 207—218. 262—276, April 1902).

als man nach diesem Briefe annehmen kann.[1] — Das Verhältnis Heines zum deutschen Volksliede behandelt Rud. Heinr. Greinz in seiner schon oben erwähnten Abhandlung «H. Heine und das deutsche Volkslied». — Einen Hinweis auf Heines Abhängigkeit von dem Göttinger Satiriker Lichtenberg gibt Eduard Grisebach[2]; dieser Hinweis ist für uns um so interessanter, als wir wissen, daß auch Hoffmann die Werke dieses Humoristen liebte und von ihnen angeregt wurde; es ist nicht unmöglich, daß die Lektüre Hoffmanns, der Lichtenberg wiederholt erwähnt, mit dazu beitrug, Heine auf Lichtenberg aufmerksam zu machen. — Den Einfluß Eichendorffs auf Heines Lyrik behandelt S. Heller.[3] — Alle diese verschiedenen Untersuchungen beweisen uns, daß Heine fremdem Einflusse zugänglich war; sie weisen geradezu auf unsere Aufgabe hin, denn die äußere Wahrscheinlichkeit für eine Beeinflussung Heines durch Hoffmann ist sehr groß. — Welchen Eindruck Hoffmanns Werke auf Heine machten, kann man aus den oben angeführten Stellen der «Briefe aus Berlin» erkennen, und dieser Eindruck muß damals allgemein gewesen sein; Heine erwähnt selbst einen Göttinger Studenten, der durch die Lektüre der «Elixiere des Teufels» wahnsinnig geworden sei. Ein anderes merkwürdiges Zeugnis für den unheimlichen Eindruck, den Hoffmanns «Elixiere» auf die Zeitgenossen gemacht haben, liegt uns in den Jugenderinnerungen von Karl von Hase[4] vor; dieser wurde als junger Dozent 1824 unter dem Verdacht des Hochverrats auf dem Hohenasperg eingeliefert und dort längere Zeit als Festungsgefangener zurückgehalten. In der einsamen Stille der Gefängnishaft kam er unter dem Eindrucke der Lektüre der «Elixiere

[1] Trotzdem möchte ich mich nicht Karpeles anschließen, wenn er sagt, die Diskussion über Stoffe und Quellen seiner Lieder oder die Nachfrage nach solchen sei Heines leicht verwundbare Achillesferse gewesen (in seinem Buche «Heinrich Heine und seine Zeitgenossen», S. 67 f., Berlin 1888). Der Gewährsmann, auf den sich Karpeles beruft, Adolf Stahr, erzählt ein Erlebnis mit Heine, aus dem sich gerade das Gegenteil ergibt (Adolf Stahr, Zwei Monate in Paris, Bd. 2, S. 330, Oldenburg 1851). Mag die dort angeführte Äußerung Heines, das Gedicht «Entflieh mit mir und sei mein Weib» sei keine Originalerfindung, auf Wahrheit beruhen oder nicht, jedenfalls kann Karpeles sich nicht auf diese Erzählung stützen, um die Richtigkeit seiner Annahme zu beweisen.

[2] Eduard Grisebach, Die deutsche Literatur 1770—1870, S. 77 (Wien 1876).

[3] S. Heller, Eichendorffs Einfluß auf Heines Lyrik (Programm, Lemberg 1897—98, 2 Hefte).

[4] Karl v. Hase, Jugenderinnerungen. Ideale und Irrtümer. Erinnerungen an Italien in Briefen an die künftige Geliebte, S. 144 f. (Leipzig 1890).

des Teufels» auf den Gedanken, zu versuchen, *ob sich wol durch leiblich und seelisch treibende Mittel eine schwärmerisch gläubige Stimmung hervorbringen lasse* . . . Er ließ das Essen stehen, genoß nur ein wenig Wein und Brot und geißelte sich mit seinem Hosenträger. — Erinnert man sich, daß Heines Phantasie durch die Lektüre des Taschenbuches seines abenteuernden Oheims so sehr angeregt wurde, daß er glaubte, selbst jener Oheim zu sein, so kann man auch den Eindruck ermessen, den die furchtbaren Schilderungen der «Elixiere des Teufels» auf das Gemüt des für solche Stoffe empfänglichen jungen Dichters gemacht haben müssen.

Kapitel 4.

Hoffmanns und Heines anschauliche Phantasie.

Welchem Umstande hat nun Hoffmann den großen Erfolg seiner Schriften zu verdanken? Ist es etwa ein lediglich stoffliches Interesse, das die deutsche Leserwelt seinen Spukromanen und Gespenstererzählungen entgegenbrachte und heute noch entgegenbringt? Wohl kaum! Dann würden auch andere Gespenstergeschichten, wie z. B. der «Genius» von Grosse[1], der auf Tieck und auf Hoffmann einen so großen Eindruck machte, ihren bleibenden Erfolg gehabt haben. Und würde uns Hoffmann, der ja nun allerdings einmal als der Gespensterdichter κατ' ἐξοχήν gilt, erst durch seine Spukgestalten interessant, dann wären doch sicher seine sonstigen Erzählungen, in denen keine gespensterhaften Erscheinungen vorkommen und alles natürlich vor sich geht, vergessen. Das ist aber durchaus nicht der Fall: «Ritter Gluck», die «Kreisleriana», die «Fragmentarische Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler» und «Des Vetters Eckfenster», in denen allen keine Gespenstererscheinung vorkommt, halten wir heute gerade für die Werke Hoffmanns, in denen er sein Bestes gegeben hat. Das, was uns diese Erzählungen so anziehend macht, liegt in Hoffmanns ganzer Darstellungsart begründet, und Heine selbst weist in der oben zitierten Stelle der «Romantischen Schule»[1] darauf hin, indem er dort sagt, der Unterschied zwischen Hoffmann und Arnim

[1] Grosse, Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C.* von G.** (Hohenzollern 1794—96, 4 Bde.).

[2] Heine, Bd. 5, S. 318 f.

sei der, daß diesem in seinen Dichtungen das Leben fehle. Hoffmann fesselt uns also durch seine lebendige Darstellung, bei ihm ist alles geschaut, und er versteht es, seinen Schilderungen den lebendigsten Hauch einzuflößen, so daß wir wirklich die Schöpfungen seiner Phantasie vor uns zu sehen glauben. Selbst da, wo Hoffmann Ereignisse schildert, die vollkommen außerhalb des Bereiches der Möglichkeit liegen, verstößt er nicht gegen die Wahrscheinlichkeit, wir glauben immer noch das Unmöglichste vor uns zu sehen; hier sei nur an jene Stelle in den «Elixieren des Teufels»[1] erinnert, wo die Erscheinung von Medardus' Doppelgänger geschildert wird. Wir glauben das gespensterhaft geheimnisvolle Stammeln des Doppelgängers zu hören und zu sehen, wie sich der Stein des Pflasters hebt, an dessen Stelle sich dann ein nackter Mensch bis an die Hüften emporhebt. Es sei weiter an jene uns so unwahrscheinlich und übertrieben klingende Anekdote erinnert, Hoffmann habe an die von ihm selbst geschaffenen Spukgestalten geglaubt und habe, da er sie vor sich zu sehen wähnte, seine Frau geweckt, damit durch ihre Anwesenheit die Spukerscheinungen ferngehalten würden. Die Anekdote mag unwahr sein, oder es mag ihr eine Mystifikation Hoffmanns zugrunde liegen, für uns ist sie immerhin von Interesse, da durch sie die Anschaulichkeit von Hoffmanns Phantasie bewiesen wird; wären Hoffmanns Phantasiegestalten nur erdacht und erklügelt und nicht wirklich erschaut, nie würden sie diese schauerliche Lebendigkeit zeigen, durch die sie den Leser überraschen.

Hoffmann ist sich über diese Eigentümlichkeit seiner Darstellungskunst selbst vollkommen klar gewesen, und er spricht sich wiederholt in seinen Schriften über die Notwendigkeit einer anschaulichen Phantasie für den erzählenden Dichter aus. Eine Zusammenstellung dieser Äußerungen gibt uns ein ziemlich klares Bild, wenn nicht von Hoffmanns Darstellungsart selbst, so doch immerhin von seiner Theorie, an die er sich jedoch stets mehr oder weniger streng gehalten hat; besonders in den Gesprächen der «Serapionsbrüder» finden wir zahlreiche Äußerungen dieser Art, von denen ich einige folgen lasse. So heißt es Bd. 6, S. 251, Z. 24 ff.:

> ... Serapion möge uns fernerhin beistehen und uns erkräftigen, das wacker zu erzählen, was wir mit dem Auge unseres Geistes erschaut!

[1] Hoffmann, Bd. 2, S. 158 f. und 165 f.

Hoffmann, Bd. 6, S. 54, Z. 7 ff.:

Vergebens ist das Mühen des Dichters, uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt; nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute.

Ähnlich in Bd. 7, S. 149, Z. 3 ff.:

Es gehört ein eigner Sinn, ein durchdringender Blick dazu, die Gestalten des Lebens in ihrer tiefern Eigentümlichkeit zu erschauen und auch mit diesem Erschauen ist es noch nicht gethan. All die aufgefaßten Bilder, wie sie im ewigen bunten Wechsel sich ihm zeigten, bringt der Geist, der in dem wahren Dichter wohnt, erst auf die Kapelle und wie aus dem Niederschlag des chemischen Prozesses gehen als Substrat die Gestalten hervor, die der Welt, dem Leben in seiner ganzen Extension angehören.

Weiter ist zu vergleichen Bd. 7, S. 8, Z. 10 ff.:

Setzt sich Sylvester hin, und faßt das innere Gebilde in Worten, so treibt ihn gewiß ein unwiderstehlicher Drang dazu an. Er schreibt gewiß nichts auf, das er nicht wahrhaft im Innern empfunden, geschaut, ...

Bd. 8, S. 229, Z. 17 ff.:

... du kannst es mir nicht verdenken, daß ich bei einer Figur verweilte, die mir eben so lebendig entgegentrat. —

Bd. 8, S. 90 ff.:

Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag.

Hoffmann verlangt also von dem erzählenden Dichter, er solle die Gestalten, die er schildert, mit dem innern geistigen Auge erblickt haben, selbst wenn er sie aus dem Leben entnimmt; tue er das nicht, so werde der Leser nicht gefesselt. Gibt der Dichter Schilderungen von Personen, die er im Leben gesehen hat, so darf er sich nicht mit dem Bilde, das ihm die Erinnerung liefert, begnügen, sondern seine Phantasie muß sie ihm gleichsam neu schaffen, jedoch ohne dabei den Boden unter den Füßen zu verlieren.

Heine spricht sich ebenfalls wiederholt dahin aus, daß vor allem vom Dichter anschauliche Darstellung zu verlangen sei; er beklagt, daß es die Romantiker oft in der Hinsicht fehlen ließen, und er fordert Verbindung des romantischen Stoffes mit plastischer Form. In der Meinung, dieser Forderung genügt zu haben, rühmt er von seiner Tragödie «Almansor» (im Motto; Bd. 2, S. 250):

Romantisch ist der Stoff, die Form ist plastisch, ...

In einem Briefe an Steinmann vom 4. Februar 1821 (Karpeles, Bd. 8, S. 345) schreibt er:

> Ich habe versucht, auch im Drama romantischen Geist mit streng plastischer Form zu verbinden.

In einem Briefe an F. Merckel vom 16. August 1826 (das., Bd. 8, S. 497):

> Er [Kleist] ist ganz Romantiker, will nur das Romantische geben, und giebt dieses durch lauter plastische Gestalten, so daß er wieder äußerlich ganz Plastiker ist.

In der «Romantischen Schule», Bd. 5, S. 223, Z. 27 ff., heißt es:

> . . . die Künstler sollen ihren Stoff immer plastisch bearbeiten, er mag christlich oder heidnisch sein, sie sollen ihn in klaren Umrissen darstellen, kurz: plastische Gestaltung soll in der romantisch modernen Kunst, ebenso wie in der antiken Kunst, die Hauptsache sein.

Und in dem Aufsatz «Die Romantik» (Bd. 7, S. 150):

> Wahrlich die Bilder, wodurch jene romantischen Gefühle erregt werden sollen, dürfen ebenso klar und mit ebenso bestimmten Umrissen gezeichnet sein als die Bilder der plastischen Poesie.

Wir sehen aus diesen wenigen Äußerungen Heines, daß seine theoretischen Forderungen sich mit denen Hoffmanns in dieser Hinsicht decken; er verlangt wie jener, daß der Dichter nur innerlich Geschautes und Erlebtes schildere.

Ungezählte Stellen beweisen, daß beide Dichter ihre Forderungen auch selbst beim dichterischen Schaffen erfüllen. Ein Beweis für die Anschaulichkeit ihrer Phantasie sind ihre Personenschilderungen. Die Gestalten Hoffmanns, deren doch manche nur in wenigen scharfen Zügen umrissen sind, treten uns durchweg in voller Deutlichkeit entgegen. Man denke etwa an den alten Justitiarius V. im «Majorat» [1], den Rat Krespel [2], den Goldschmied Cardillac im «Fräulein von Scuderi» [3] und vor allen andern an Hoffmanns poetisches Ich, Johannes Kreisler. [4] Dies sind jedoch alle breit ausgeführte Charaktere. Hoffmanns Fähigkeit, uns mit wenigen charakteristischen Strichen Gestalten zu zeichnen, zeigt sich noch bei weitem deutlicher in einigen

---

[1] Bd. 3, S. 162 ff.

[2] In den «Serapionsbrüdern»: Bd. 6, S. 30 ff. — [3] Bd. 8, S. 139 ff.

[4] Kreisler ist besonders ausführlich im «Kater Murr» (Bd. 10) geschildert, aber auch in den Aufsätzen «Kreisleriana» (Bd. 1).

seiner Nebenfiguren; ich erinnere an den Irländer Ewson in den «Elixieren des Teufels» (Bd. 2, S. 128 ff.), an den gleichfalls in den „Elixieren“ geschilderten Dorfrichter, der des Medardus Reise aufhält (Bd. 2, S. 76 ff.) und an den Pater Hilarius im «Kater Murr» (Bd. 10, S. 223 ff. und S. 303 ff.); von diesen und vielen andern Nebenpersonen der Hoffmannschen Erzählungen erhalten wir ein anschauliches Bild, trotzdem daß sie nur wenig in die Handlung eingreifen, und wir nur wenige ihrer Züge erfahren.

Bei Heine ist diese Fähigkeit gleichfalls vorhanden, auch er versteht es, das Charakteristische der durch seine Phantasie erschaffenen Gestalten scharf herauszuheben, so daß wir sie vor uns zu sehen glauben. Zum Beweise dessen sei erinnert an die verschiedenen Personen im «Rabbi von Bacherach», besonders an den Rabbi selbst, an sein Weib, die schöne Sara, an den Nasenstern, an die Schnapper-Elle und an Hündchen Reiß (Bd. 4, S. 445 ff.); ferner an verschiedene der in den «Memoiren des Herren von Schnabelewopski» geschilderten Gestalten, wie den Wirt und die Frau Wirtin, die Wirtin zur roten Kuh u. a. (Bd. 4, S. 91 ff.), schließlich noch an die «Harzreise» und die darin erwähnten Personen, z. B. an den Schneider, den niedlichen kleinen jungen Menschen, der so dünn war, daß die Sterne durchschimmern konnten (Bd. 3, S. 23 ff.), und an den wohlgenährten Bürger von Goslar, der aussah, als habe er die Viehseuche erfunden (S. 42 ff.).

Einen Beweis von der überaus großen Lebendigkeit der Anschaulichkeit von Hoffmanns Phantasie finden wir in der «Selbstbiographie» von Heinrich Stieglitz[1]; dieser — der Vetter von Hoffmanns Julia, der Heldin des «Katers Murr» — erzählt von einem Zusammentreffen mit seiner Base in Arolsen; sie sagte von Hoffmann, *daß Einen, den er durch seinen schneidenden Witz lächerlich zu machen sich vorgesetzt, man nicht ohne Hohngefühl habe wieder ansehen können* . . . Durch diesen Ausspruch wird bewiesen, daß Hoffmanns Spottsucht durch die Anschauung unterstützt wurde: er verstand es, das Charakteristische in der Erscheinung eines Menschen so übertrieben herauszuheben, daß das ganze Bild zur Karikatur wurde. Hierdurch wird es auch erklärlich, daß man das von ihm hervorgerufene Bild nicht wieder vergaß,

[1] Heinrich Stieglitz, Eine Selbstbiographie. Vollendet und mit Anmerkungen herausgegeben von L. Curtze, S. 42 (Gotha 1865).

da die Erscheinung des Verspotteten selbst immer wieder die Erinnerung der Karikatur wachrufen mußte.

Die Anschaulichkeit der Phantasie der beiden Dichter läßt sich nicht allein an der Lebendigkeit ihrer Personenschilderungen erkennen, sondern auch an der Lebenswahrheit der von ihnen dargestellten Situationen. Es wäre müßig, zum Beweise dessen einzelne Beispiele anzuführen; man braucht nur ihre Werke aufzuschlagen, um fast auf jeder Seite derartige anschauliche Situationsschilderungen zu finden; zu wahrer Meisterschaft gesteigert erscheint Hoffmanns Fähigkeit, anschaulich zu schildern, in der unübertrefflichen Skizze «Des Vetters Eckfenster»[1], die auf seinem Krankenbette entstand und erst nach seinem Tode erschien.

[1] Hoffmann, Bd. 14, S. 147 ff.

Kapitel 5.

Hoffmanns und Heines kombinatorische Phantasie. — Neigung beider Dichter zu fragmentarischer Darstellung.

Die kombinatorische Phantasie tritt bei Hoffmann mehr zurück. Das läßt sich unter anderm daran erkennen, daß er sich nie bemüht, neue Stoffe zu erfinden, sondern entweder Selbsterlebtes aufnimmt, oder sich durch Chroniken und ältere Dichter (z. B. Cervantes) anregen läßt. Zu vielen seiner Erzählungen kann man das entsprechende Ereignis seines Lebens nachweisen; wo er den Stoff Chroniken u. ä. entnommen hat, gibt er selbst fast stets Rechenschaft über seine Quelle. Wiederholt wurde er durch Gemälde angeregt. Ja, er führt wohl gar eine derartige Anregung mit Absicht herbei, wie sich aus einer Stelle in den «Serapionsbrüdern» erkennen läßt.[1]

Ottmar, der fingierte Verfasser der Novelle «Doge und Dogaresse», hat während der Arbeit an seiner Erzählung das ganze Zimmer mit pittoresken Ansichten von den Straßen und Plätzen Venedigs geschmückt. — Eine Äußerung an einer andern Stelle der «Serapionsbrüder»[2] liefert uns den Beweis, daß Hoffmann sich selbst über das Fehlen der kombinatorischen Phantasie klar war, daß er dies aber nicht als Mangel empfand; er sagt nämlich von den Serapionsbrüdern: *Die Freunde waren darin einig, daß nichts so toll und wunderlich zu ersinnen, als was sich von selbst im Leben darbiete.* — Eine weitere Stelle, die sich gleichfalls in den Gesprächen der «Sera-

[1] Hoffmann, Bd. 7, S. 145, Z. 14 f.
[2] Hoffmann, Bd. 8, S. 233, Z. 16 f.

pionsbrüder» (Bd. 7, S. 147, Z. 29 ff.) findet, zeigt uns, daß Hoffmann geradezu darauf ausging, Anregungen aus dem Leben zu schöpfen, und daß er sich daher in der großen Stadt (d. h. in Berlin) aufhielt, um solche Anregungen erfahren zu können; die betreffende Stelle lautet:

> Wunderst du dich darüber ..., daß ich ... doch wieder hieher kam, so bedenke, daß, ist auch das ewige rastlose Gewühl, die leere Geschäftigkeit der großen Stadt meinem ganzen innern Wesen zuwider, ich doch auch dagegen, will ich als Dichter und Schriftsteller bestehen, mancher Anregung bedarf, die ich nur hier finde.

Viel zu weit aber geht zweifellos Hitzig, wenn er behauptet, Hoffmann sei eine große Zeit des Lebens hindurch aus Wahl nur mit menschlichen Zerrbildern zusammengekommen[1]; diese Bemerkung gäbe uns allerdings, wenn sie auf Tatsachen beruhte, eine Erklärung für einzelne von Hoffmanns Sonderlingen; aber die Behauptung ist in höchstem Grade übertrieben, kein Mensch wird darauf verfallen zu behaupten, Hippel und Devrient, um nur zwei Beispiele zu nennen, wären menschliche Zerrbilder gewesen; und dagegen, daß man etwa Hitzig selbst und den ihm kongenialen Kunz aus Bamberg mit dieser Bezeichnung belegte, würde Hitzig wohl energisch protestiert haben.

Der hervorstechendste Zug von Heines Begabung ist die Anschaulichkeit seiner Phantasie; seine Kombinationsgabe ist nicht in dem gleichen Maße entwickelt, wenigstens zeigt sie in mancher Beziehung eine gewisse Einseitigkeit. Allerdings überraschen uns seine Ideenverbindungen, die wir besonders in seinen Prosaschriften bewundern müssen. Eine andere bedeutende Eigentümlichkeit seiner Darstellungskunst ist sein Witz. Beides gründet sich auf die kombinatorische Phantasie. Andrerseits zeigt er eine gewisse Einseitigkeit; die Vorstellungen, die ihn zu poetischem Fluge anregen, bewegen sich innerhalb nicht sehr weitgezogener Grenzen. So beschränkt sich der ganze Inhalt seiner Liebeslyrik auf unglückliche und verschmähte Liebe; doch versteht er es allerdings, dieses eine Thema von allen Seiten zu beleuchten. Interessant und von Bedeutung ist, was er hierüber in einem Briefe an Karl Immermann vom 10. Juni 1823[2] sagt:

> Ich will Ihnen gern eingestehn den Hauptfehler meiner Poesien, ... —: es ist die große Einseitigkeit, die sich in meinen Dichtungen zeigt, indem

---

[1] H.[3], Bd. 3, S. 140. — [2] Heine, herausg. v. Karpeles, Bd. 8, S. 377 f.

sie alle nur Variationen desselben kleinen Themas sind . . . Bei mir war die Kunst des Konzentrierens leichter auszuüben, eben weil ich nur ein Stückchen Welt, nur ein einziges Thema, darzustellen hatte.

In seinen Gedichten und Prosaschriften nimmt Heine entweder Anregungen von Vorgängern auf oder schildert Selbsterlebtes. Auch er ist wie Hoffmann überzeugt, daß die schönsten und reichsten Fundgruben für Erzählungen, Märchen, Novellen, Dramen alte Chroniken sind[1], und läßt sich durch deren Lektüre anregen; so macht er 1824 und 1825 sehr gründliche Quellenstudien für seinen «Rabbi von Bacherach».[2] Daneben schildert er zumeist Selbsterlebtes in allen seinen Schriften (auch im «Rabbi», wie aus einem Briefe an Moses Moser vom 1. Juli 1825 hervorgeht[3]); in den «Memoiren des Herrn von Schnabelewopski» (Bd. 4, S. 94) entwirft er ein Bild seines eigenen Vaters, und mit Vorliebe gibt er Schilderungen seiner Reisen. Wie sehr Heine in seinen poetischen Schilderungen am Selbsterlebten haftet, können wir an der Darstellung des Schneidergesellen in der «Harzreise»[4] erkennen, die, wie oben schon erwähnt, auf ein wirkliches Erlebnis zurückgeht; aus der «Reise von Osterode nach Klausthal»[5] des angeblichen Schneidergesellen ersehen wir, daß noch mehrere der in der «Harzreise» erwähnten Erlebnisse auf Tatsachen zurückgehen. In einem Briefe an Karl Simrock vom 30. Dezember 1825[6] klagt Heine geradezu über seinen Mangel an kombinatorischer Phantasiebegabung: *Keiner fühlt mehr als ich, wie mühsam es ist, etwas Litterarisches zu geben, das noch nicht da war, . . .*

Heine geht sogar so weit, bewußt zu entlehnen; wenn er z. B. an Moses Moser am 18. Juni 1823 (Karpeles, Bd. 8, S. 382) schreibt:

Du wirst in diesem Aufsatz 1/4 Dutzend Deiner eigenen Ideen finden; ich war ehrlich genug, sie nackt hinzustellen, denn hätte ich sie mit meinem Purpurlappen umhängt, Du würdest sie wahrlich selber nicht wiedererkannt haben.

so beweist dies, daß ihm die Grenzen seiner Begabung vollkommen klar bewußt waren. Dasselbe geht aus den beiden folgenden Äuße-

---

1 Hoffmann («Serapionsbrüder»), Bd. 8, S. 10, Z. 19 f.

2 Heine, herausg. v. Karpeles, Bd. 8, S. 432. 443. 456. — Vgl. Lion Feuchtwanger, Heinrich Heines «Rabbi von Bacherach» (München 1907).

3 Heine, herausg. v. Karpeles, Bd. 8, S. 457.

4 Heine, Bd. 3, S. 23 ff. — 5 Heine, Bd. 3, S. 6 ff. (Einleitung).

6 Heine, herausg. v. Karpeles, Bd. 8, S. 477.

rungen aus Briefen Heines an Moser hervor: am 20. Juli 1824 schreibt er (das., S. 435):

> Ich erwarte von Dir, daß Du benanntes Werk lesen und mir viel Gelehrtes und Geistreiches darüber schreiben wirst, ... damit ich Dich geistig plündere.

Und am 11. Januar 1825 schreibt er (das., S. 444):

> Beccaria ist tot, und kann mich nicht mehr des Diebstahls anklagen. Ich werde systematisch auf den Gedankendiebstahl ausgehen.

Es soll mit diesen Ausführungen nun nicht gesagt sein, die beiden Dichter wären jeder originellen Erfindungskraft bar. Bezüglich Heines ist die nötige Einschränkung des Gesagten schon oben gemacht worden. Von Hoffmanns «Prinzessin Brambilla»[1] wissen wir, daß sie ein Spiel seiner erfindenden Phantasie ist, die hier nur durch die acht Callotschen Kupfer, die der Erzählung beigegeben sind, befruchtet wurde. Allerdings tritt die Fabel dieses Capriccio, so weit man von einer solchen überhaupt sprechen kann, nicht mit wünschenswerter Klarheit hervor, und nur die einzelnen Szenen erfreuen durch ihre scharfe Zeichnung. Von dem Märchen «Klein Zaches, genannt Zinnober» (Bd. 5, S. 3 ff.), sagt Hoffmann, es sei das kecke launische Spiel eines vielleicht manchmal zu frechen Spukgeistes, und er weist darauf hin, daß eine solche lose, lockre Ausführung einer scherzhaften Idee nicht mit ernsthafter Miene zergliedert werden dürfe, oder daß die Quellen dazu nicht gesucht werden dürften, da ihm keine vorgelegen hätten. Aus Hitzigs Bericht[2] erfahren wir, daß das Märchen die Ausführung von Fieberphantasien ist, *die Hoffmanns Kopf jederzeit mit neuen Bildern füllten.* — An einer andern Stelle sagt er, daß er sich durch Träume inspirieren ließe, doch mag es dahingestellt bleiben, ob wir die betreffende Ausführung in seinem Briefe an C. F. Kunz (= Z. Funck) vom 24. März 1814[3] wörtlich nehmen dürfen; er sagt dort:

> ... Onerius, der Traumgott, hat mir einen Roman inspiriert, der in lichten Farben hervorbricht, indem Tom. I beinahe vollendet. — Das Büchlein heißt: «Die Elixiere des Teufels, aus den nachgelassenen Papieren des Paters Medardus, eines Kapuziners».

---

[1] Hoffmann, Bd. 11, S. 1 ff. Die Callotschen Kupfer sind in der Grisebachschen Ausgabe reproduziert.

[2] H.[3], Bd. 2, S. 109. — [3] H.[3], Bd. 3, S. 198.

Man wird leicht einsehen, daß der Dichter die Gebilde seiner schweifenden Phantasie meist nicht ohne weiteres verwenden darf, sondern daß er sie durch den Verstand gleichsam beaufsichtigen lassen muß; das ist eine Forderung, der sich unsre beiden Dichter mit Einsicht gefügt haben. Hoffmann spricht in den «Serapionsbrüdern» von der Notwendigkeit der Verstandestätigkeit beim dichterischen Schaffen; er sagt nämlich (Bd. 6, S. 250):

> Da würd' ich mein Haupt beugen . . . und wehmütig versichern, daß es dem armen Autor gar wenig helfe, wenn ihm wie im wirren Traum allerlei Fantastisches aufgehe, sondern daß dergleichen, ohne daß es der ordnende richtende Verstand wohl erwäge, durcharbeite, und den Faden zierlich und fest daraus erst spinne, ganz und gar nicht zu brauchen.

An einer andern Stelle der «Serapionsbrüder» (Bd. 6, S. 99) sagt er:

> Alles, was er schafft, hat er gedacht, reiflich überlegt, erwogen, aber nicht wirklich geschaut. Der Verstand beherrscht nicht die Fantasie, sondern drängt sich an ihre Stelle.

Heine läßt sich beim dichterischen Schaffen ungleich mehr vom Verstande beeinflussen als Hoffmann; wir können das besonders da beobachten, wo er Hoffmannsche Motive wieder aufnimmt. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß Hoffmann sich unter Umständen von dem Stoff, den er behandelt, beherrschen läßt, daß er von ihm mit fortgerissen wird. Der *ordnende richtende Verstand* tritt bei ihm selbst manchmal zurück; bei Heine jedoch ist er stets vorhanden. Verwendet dieser z. B. das Motiv des Doppelgängers oder der Gespenstererscheinung, so verlangt er oft gar nicht, daß wir ihm glauben, was er erzählt, oder er macht sich selbst über seine Spukgestalten lustig, was unmöglich wäre, wenn er sich nur von der Phantasie beherrschen ließe, ohne dem Verstande bei seiner dichterischen Produktion Anteil zu gewähren. Es sei hier erinnert an die Erscheinung des Doktors Saul Ascher in der «Harzreise» (Bd. 3, S. 41 f.), des Gespenstes, das beweist, daß es gar keine Gespenster gebe. Auf die Mitarbeit des Verstandes ist ferner eine Eigentümlichkeit vieler Gedichte Heines zurückzuführen, in denen er die erzeugte Stimmung selbst wieder zerstört. Der Dichter will damit bekunden, daß er selbst über seinem Stoffe steht, daß ihn also seine Phantasie nicht gefangen hält, sondern daß er sich mittels des Verstandes über sie und ihre Erzeugnisse stellen kann. — Goethe weist darauf hin,

daß Hoffmann seiner Einbildungskraft ernster hätte gebieten müssen, um ein Schriftsteller der ersten Bedeutung zu werden; er hätte also auch nach Goethes Forderung dem Verstande eine größere Rolle beim dichterischen Schaffen zuweisen müssen.

Von großer Wichtigkeit ist es für unsere Untersuchung, daß wir bei Heine die Anschaulichkeit der Phantasie schon in seiner frühesten unreifen Periode konstatieren können; in den «Traumbildern», die z. T. schon 1816 entstanden, überrascht uns die Klarheit der Bilder, auf deren Abhängigkeit von den Schilderungen in Hoffmanns «Elixieren des Teufels» schon wiederholt hingewiesen worden ist.[1] Es ist durchaus wahrscheinlich, daß Heine in dieser Zeit Hoffmann bewußt nachgestrebt hat, und diese Vermutung wird noch bestimmter, wenn wir bei beiden Dichtern Gleichartigkeiten ihrer Phantasiebegabung erkennen müssen. — Ein bei den Romantikern beliebtes Mittel, den Phantasien anschauliches Leben zu verleihen, besteht darin, sie als Träume zu schildern; bei Hoffmann und bei Heine begegnen uns häufig solche Traumerzählungen.[2]

Eine weitere Ähnlichkeit der Darstellungsart der beiden Dichter sehen wir in ihrer Neigung zum Fragmentarischen, die sich am unverhülltesten wohl bei Heine zeigt: er hat keine in sich abgeschlossene Prosaerzählungen hinterlassen. Hoffmann konnte dieser Neigung nicht zu sehr nachgeben, da er die meisten seiner Erzählungen für Almanache und Taschenbücher schrieb, die natürlich abgeschlossene Werke verlangten; daß er aber zum Fragmentarischen und Stückhaften hinneigte, können wir an der geschmacklosen Anordnung der einzelnen Teile der Kreislerbiographie im «Kater Murr»[3] erkennen, die einen reinen Genuß des Werkes bedeutend erschwert. Hoffmann

---

[1] Vgl. Ernst Elster in der Einleitung zu dem «Buch der Lieder von Heinrich Heine» (Pantheonausgabe), S. VIII (Berlin 1902); Greinz, S. 16; Keiter, S. 22. Keiter muß ich hier widersprechen, wenn er sagt, erst Heine habe in den «Traumbildern» Hoffmanns Nebelgestalten scharfe Umrisse und plastische Formen gegeben. Gerade diese Vorzüge der Heineschen Schilderungen finden sich schon bei Hoffmann (vgl. Hoffmann, Bd. 2, S. 158 f., 165 ff., 214 ff.).

[2] Einzelne Beispiele werden unten im 7. Kapitel unter «Träumen» angeführt.

[3] Hoffmann, Bd. 10. — Vgl. außerdem über Einteilung und Anordnung der Kreislerbiographie «Das Kreislerbuch, Texte, Kompositionen und Bilder von E. T. A. Hoffmann», zusammengestellt von Hans von Müller, S. XXVII ff. (Leipzig 1903).

weist in den «Serapionsbrüdern»[1] selbst auf seine Neigung hin, indem er Theodor sagen läßt:

> Ich meine, die Fantasie des Lesers oder Hörers soll nur ein paar etwas heftige Rucke erhalten und dann sich selbst beliebig fortschwingen. . . . Nichts ist mir mehr zuwider, als wenn in einer Erzählung, in einem Roman der Boden, auf dem sich die fantastische Welt bewegt hat, zuletzt mit dem historischen Besen so rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, wenn man so ganz abgefunden nach Hause geht, daß man gar keine Sehnsucht empfindet noch einmal hinter die Gardinen zu kucken. Dagegen dringt manches Fragment einer geistreichen Erzählung tief in meine Seele und verschafft mir, da nun die Fantasie die eignen Schwingen regt, einen lange dauernden Genuß.

Im «Elementargeist»[2] rühmt er Schillers «Geisterseher» als

> ein Buch, das gerade deshalb, weil es nicht vollendet ist, dem Geiste einen Stoß giebt, so daß er rastlos fortarbeiten muß in ewigen Pendulschwingungen.

Max Ebert weist (S. 22) darauf hin, daß Heines Rücksicht auf die Zensur nur seiner schon vorhandenen Neigung zum Fragmentarischen entgegengekommen sei; ist es also bei Hoffmann ein äußerer Grund, der ihn zwingt, abgeschlossene Werke zu schaffen, so kommt bei Heine der natürlichen Neigung ein äußerer Umstand entgegen; im Grunde ist ihre natürliche Veranlagung auch auf diesem Gebiete sehr ähnlich.

---

[1] Hoffmann, Bd. 7, S. 100, Z. 12. 30.
[2] Hoffmann, Bd. 13, S. 150, Z. 26 ff.

Kapitel 6.

Gefühle und Lebensanschauungen beider Dichter.

Ein weitere Ähnlichkeit zwischen den beiden Dichtern können wir bezüglich ihrer Gefühle und Lebensanschauungen feststellen, wenn auch nur in einigen Punkten. Wie Hoffmann selbst von starken Affekten beherrscht wird, so läßt er auch die von ihm geschaffenen Gestalten oft unter dem Eindruck starker Affekte handeln. Es ist aus den Zeugnissen der Zeitgenossen bekannt, wie wenig Hoffmann sich verstellen konnte; er gab sich stets so, wie er sich fühlte: Vergnügen und Mißvergnügen konnte man ihm vom Gesicht ablesen; es ist dies ein Beweis für die Stärke der bei ihm auftretenden Gefühle, daß er sie nicht verbergen konnte. Unter den Gestalten seiner Erzählungen erscheint uns Johannes Kreisler als der am meisten mit starken Affekten und Leidenschaften begabte, wie er ja überhaupt unter allen Personen der Hoffmannschen Erzählungen mit dem Verfasser die größte Ähnlichkeit erkennen läßt. So zeigt uns z. B. jene Szene im «Kater Murr», in der Kreisler von der Prinzessin Hedwiga und von Julia belauscht wird (Bd. 10, S. 49 ff.), einen von seinen Leidenschaften und Affekten ganz beherrschten Menschen; das Gespräch mit der Gitarre und ihre darauf folgende Bestrafung ist in dieser Beziehung besonders charakteristisch. Eine andere Hoffmannsche Gestalt, die vielleicht in noch höherem Maße in ihren Handlungen durch ihre Leidenschaften beeinflußt wird, ist der Bruder Medardus in den «Elixieren des Teufels»; er scheint oft nur infolge von Zwangsvorstellungen, nicht nach freiem Entschluß zu handeln. Und leicht ließen sich noch mehr der Hoffmannschen Gestalten anführen, von denen das Gleiche gilt, denn mehr oder weniger ähneln

sie fast alle ihrem Schöpfer. Unter den Gestalten Heinescher Dichtungen erscheint uns Ratcliff als der am meisten seinen Affekten und Leidenschaften unterworfene; daneben Almansor. In dem um einige Jahre später entstandenen «Rabbi von Bacherach» sind die einzelnen Personen leidenschaftsloser und den Affekten nicht mehr so leicht zugänglich. Hoffmann spricht sich in den «Serapionsbrüdern» (Bd. 9, S. 174 f.) über die Verwendung der Affekte in der Dichtung in folgender Weise aus:

> . . . der richtige poetische Takt des Dichters wird es hindern, daß das Grauenhafte ausarte ins Widerwärtige und Ekelhafte; . . . Warum sollte es dem Dichter nicht vergönnt sein, die Hebel der Furcht, des Grauens, des Entsetzens zu bewegen? Etwa weil hie und da ein schwaches Gemüt dergleichen nicht verträgt? Soll starke Kost gar nicht aufgetragen werden, weil einige am Tische sitzen, die schwächlicher Natur sind oder sich den Magen verdorben haben?

Wir müssen hier sagen, daß allerdings einige der von Hoffmann aufgetragenen Gerichte nur für den schon überreizten Magen bestimmt zu sein scheinen, und daß ferner Heine sich bei Erschaffung seines «Ratcliff» der starken Hoffmannschen Rezepte bedient zu haben scheint.

Die Sympathiegefühle sind bei Hoffmann zweifellos stärker ausgebildet als bei Heine; dies beweisen seine glühenden Briefe an seinen Freund Hippel[1], die uns jetzt freilich etwas überschwenglich erscheinen, die aber immerhin ein für uns wertvolles Denkmal seines höchst eigenartigen Gefühlslebens bilden. Aus jeder Zeile dieser Briefe spricht Hoffmanns treue Hingabe an den Freund; aber nicht nur diesem einen bewahrte er die Treue auch im späteren Leben, sondern wer immer ihm einmal freundschaftlich näher gekommen war, dem blieb er auch dauernd zugetan. Wie herzlich er eine derartige Freundschaft auffaßte, können wir aus einigen neuerdings veröffentlichten Briefen erkennen.[2] Es mag schwer gewesen sein, ihm

---

[1] Die Briefe sind abgedruckt in H³. — Es kommen hier besonders die Jugendbriefe in Betracht, die sich H.³, Bd. 1, S. 24 ff. und 119 ff. finden.

[2] Vier Briefe an Wagner, Speyer und Ludwig Devrient sind abgedruckt in «Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Vier Freundesbriefe». Mitgeteilt und eingeleitet von Hans v. Müller, (Vermehrter Sonderdruck aus der «Insel» vom Februar 1902.) — Ein herzlich gehaltener Brief an den Musiker Morgenroth in Dresden ist abgedruckt in dem Aufsatze «Aus E. T. A. Hoffmanns Kapellmeisterzeit» von H. v. Müller in der «Neuen deutschen Rundschau», Jahrg. 14, Heft 1, S. 32 ff.

näher zu treten, da er Fremden gegenüber leicht verschlossen, wohl gar grob und unhöflich war. In seinen Schriften feiert er wiederholt die Freundschaft, so schon in dem verlorenen Jugendroman «Der Geheimnisvolle»; das betreffende Stück teilt er Hippel in einem Briefe vom 15. März 1796[1] mit, und dadurch hat es sich erhalten. In den «Serapionsbrüdern» ist es ein Kreis von Freunden, dem die neu entstandenen Erzählungen vorgelesen werden; Johannes Kreisler ist mit dem älteren Meister Abraham in enger Freundschaft verbunden; auch in den sonstigen Erzählungen spielt die Freundschaft oft eine bedeutende Rolle.

Bei Heine sind freundschaftliche Neigungen ungleich seltener; er räumt in seinem eigenen Leben der Freundschaft nicht allzu große Rechte ein, und in seinen Schriften ist von ihr nicht häufig die Rede. Am angenehmsten berührt uns wohl seine Freundschaft mit Moses Moser, von der man sich aus seinen Briefen ein ziemlich deutliches Bild machen kann. Diese Freundschaft scheint sich wirklich auf gegenseitige Sympathie zu gründen, ebenso wie die mit Rudolf Christiani.[2] Dagegen scheint Heine sonst oft seinen freundschaftlichen Verkehr nach einem ihm etwa winkenden Vorteil eingerichtet zu haben; wenn er z. B. von seinem «Freunde» Cohen schreibt[3]: *Bis Augustmonat habe ich meine Gründe mit ihm (Cohen) in intimer Freundschaft zu bleiben,* so klingen solche Worte unerfreulich, selbst wenn sie halb scherzhaft gemeint sein sollten. Aus Heines Dichtungen empfangen wir auch nicht die Überzeugung einer idealern Auffassung der Freundschaft; der Rabbi von Bacherach entflieht mit seinem Weib, ohne auch nur den geringsten Versuch gemacht zu haben, die in seinem Hause weilenden Verwandten und Freunde von der sie bedrohenden Gefahr in Kenntnis zu setzen; daß er über diese Gefahr sich völlig klar ist, beweist er dadurch, daß er in Frankfurt in der Synagoge die Totengebete für die ermordeten Verwandten hersagt. Sein Handeln mag sehr klug sein, aber es zeugt nicht von Mitgefühl.

(Berlin 1903). Außerdem sei hier hingewiesen auf das unter der Presse befindliche Werk von Hans v. Müller, «E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr» (Frankfurt a. M., 3 Bde.). — [1] H.[3], Bd. I, S. 89 ff.

[2] Vgl. Ernst Elster, Heine und Christiani (in der «Deutschen Rundschau», Jahrg. 27, Heft 8—10, Berlin 1901).

[3] Heine, herausg. v. Karpeles, Bd. 8, S. 480.

In ihrem Verhältnisse zur Geschlechtsliebe zeigen unsere beiden Dichter ihre Individualität besonders deutlich. — Hoffmann war als junger Student in Königsberg von der heftigsten Liebe zu einer verheirateten Frau ergriffen, und seine Leidenschaft wurde von ihr erwidert; 1796 gelang es ihm, sich von ihr loszureißen. In seinen Briefen an Hippel hat er wiederholt seinen leidenschaftlichen Zustand geschildert. Noch im Mai 1797 aber schreibt er dem Freunde von Königsberg aus, das er damals für kurze Zeit aufgesucht hatte:

> Laß dir's mit zwei Worten sagen, daß ich in Königsberg sie wiederfand, — daß sie nur für mich lebt, und daß in diesem Wiedersehen alles um mich her versunken ist, — daß ich sie mir gedacht, — daß ihr Wesen ins meine verschmolzen, — ewig in mir leben wird . . .[1]

Aber schon im Januar desselben Jahres machte er von Glogau aus dem Freunde Andeutungen, daß er eine neue Neigung zu einem Mädchen der Glogauer Gesellschaft in sich verspüre.[2] Wir haben hier das interessante Problem, daß ein Mann sich gleichzeitig an zwei Frauen gebunden fühlt, ein Problem, das Hoffmann nach Grisebachs Hinweis später in der Novelle «Der Artushof» behandelt hat.[3] Aus zwei Briefen vom 25. Februar und vom 1. April 1798 erfahren wir, daß er sich von der Königsberger Geliebten gänzlich gelöst hat[4]; die Glogauer Geliebte, Michaeline Trzynska-Rorer, heiratete er im April 1802. — Als Hoffmann sich von 1808 bis 1813 in Bamberg aufhielt und dort in verschiedenen Häusern Musikunterricht erteilte, ergriff ihn eine heftige Neigung zu seiner Schülerin Julia Mark, eine Neigung, die auf seine dichterische Produktion sehr befruchtend einwirkte; ihr verdanken wir u. a. den größten Teil der «Fragmentarischen Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler» in den «Lebensansichten des Katers Murr». Über diese Neigung Hoffmanns haben seine beiden ältesten Biographen viel Schiefes geäußert; so meint Hitzig es nicht entscheiden zu dürfen, ob diese Leidenschaft wahr oder eingebildet gewesen sei[5], und was gar der Bamberger Buch- und Weinhändler Kunz über dies Verhältnis schreibt, zeugt

---

[1] H.³, Bd. 1, S. 152. Brief vom 10. Mai 1797.
[2] H.³, Bd. 1, S. 144 f. Brief vom 21. Januar 1797.
[3] Hoffmann, Bd. 1, S. XIX (biographische Einleitung).
[4] H.³, Bd. 1, S. 163. 167.
[5] H.³, Bd. 2, S. 28.

von solcher Arroganz[1], wie fast alles, was er über Hoffmann mitteilt, daß man sich ein näheres Eingehen auf seine Ansichten ersparen kann. Wie Hoffmann selbst diese Liebe zu seiner Schülerin aufgefaßt hat und von andern aufgefaßt wissen wollte, geht aus einer Stelle im «Kater Murr» hervor, wo er von der «Liebe des Künstlers» spricht[2]; er sagt:

> ... sein Sie überzeugt, daß wahre Musikanten, die mit ihren leiblichen Armen und den daran gewachsenen Händen nichts thun, als passabel musizieren, sei es nun mit der Feder, mit dem Pinsel oder sonst, in der That nach der wahrhaften Geliebten nichts ausstrecken, als geistige Fühlhörner, an denen weder Hand noch Finger befindlich, die mit konvenabler Zierlichkeit einen Trauring erfassen und anstecken könnten an den kleinen Finger der Angebeteten; schnöde Mesalliancen sind daher durchaus nicht zu befürchten, und scheint ziemlich gleichgültig, ob die Geliebte, die in dem Innern des Künstlers lebt, eine Fürstin ist oder eine Bäckerstochter ...

Diese Worte dürfen wir direkt auf Hoffmanns Verhältnis zu Julia beziehen, wenn sie allerdings auch erst mehrere Jahre nach seinem Bamberger Aufenthalt niedergeschrieben sind. Hoffmann machte sich die Erfahrungen, die er aus seinem Verhältnisse zu Cora Hatt, der Königsberger Geliebten, und zu Julia Mark davontrug, in seinem dichterischen Schaffen zunutze; Cora Hatt finden wir in der Baronin Seraphine im «Majorat» wieder und Julia Mark, wie schon oben gesagt, in der Julia im «Kater Murr».

Bei Heine sehen wir, daß seine Neigung zu Amalie und später zu Therese Heine, den Töchtern seines Oheims Salomon, sein poetisches Schaffen während einer ganzen Reihe von Jahren beherrscht; auch er liebt unglücklich, und Resignation wird die Stimmung seiner Gedichte, wie die von Hoffmanns Erzählungen. — Julia Mark, die, als Hoffmann sie kennen lernte, noch an der Grenze des Kindheitsalters stand, scheint Hoffmann überhaupt nicht verstanden zu haben; dieselbe Erfahrung mußte Heine 1823 bei Therese machen, die, ebenfalls dem Kindesalter kaum entwachsen, den Wünschen des Dichters verständnislos gegenüberstand. Auch er braucht längere Zeit, um über diesen Schmerz hinauszukommen.

---

[1] Z. Funck (= C. F. Kunz), Aus dem Leben zweier Dichter: Ernst Theodor Wilhelm Hoffmanns und Friedrich Gottlob Wetzels. («Erinnerungen aus meinem Leben», Bd. 1, S. 85 ff., Leipzig 1836.)

[2] Hoffmann, Bd. 10, S. 141.

Große Verschiedenheit zeigen Hoffmann und Heine bezüglich der Gemeinschaftsgefühle. Bei Hoffmann überwiegen durchaus die individuellen Interessen, er hat sich während seines ganzen Lebens nicht viel um Politik gekümmert, trotzdem die großen weltgeschichtlichen Ereignisse, die sich in seiner Zeit zutrugen, ihm die äußere Veranlassung dazu hätten geben können. Als 1806 die Franzosen Warschau besetzten und er dadurch stellungslos wurde, dachte er nicht an das Unglück des Vaterlandes, sondern ließ sich völlig durch das bunte und vielbewegte Leben, durch das jetzt Warschau in Atem erhalten wurde, fesseln. Aus der Bamberger Zeit ist uns bezeugt, daß er keine politischen Blätter las. Als dann während seines Aufenthaltes in Dresden und Leipzig in den Jahren 1813 bis 1814 die Kriegswirren in seiner unmittelbarsten Nähe vor sich gingen, da konnte er sich nicht dem mächtigen Eindrucke entziehen; davon zeugen seine in jener Zeit entstandenen Schriften, «Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden» (Bd. 15, S. 57 ff.), der Dialog «Der Dichter und der Komponist» (Bd. 6, S. 76 ff.), die Erzählung «Erscheinungen» (Bd. 9, S. 111 ff.) in den «Serapionsbrüdern» und auch das Sendschreiben des Türmers in der Hauptstadt an seinen Vetter Andres, «Der Dey von Elba in Paris» (Bd. 15, S. 60 ff.), das er 1815 bei Napoleons Rückkehr von Elba anonym in den «Freimütigen Blättern» erscheinen ließ. Aus diesen Schriften geht auch hervor, daß es Hoffmann nicht an Vaterlandsliebe mangelte, ein Vorwurf, der so oft gegen ihn erhoben worden ist. Er war allerdings der Ansicht, der Künstler dürfe sich nicht durch die politischen Ereignisse des Tages von seinen großen Aufgaben ablenken lassen, sondern er müsse lediglich seiner Kunst leben[1], aber stand er mit dieser Ansicht denn allein? Es sei mir erlaubt, auf Goethe hinzuweisen, der sich bemühte, nach dem gleichen Grundsatze zu leben, und dem man törichterweise denselben unbegründeten Vorwurf gemacht hat. Mit welcher Liebe Hoffmann sich in die Eigentümlichkeiten des Volkes vertiefen konnte, ersehen wir aus dem Dialoge «Des Vetters Eckfenster», ebenso aus seiner Erzählung eines Reiseerlebnisses (des Besuches bei der Familie eines Knopfmachers in Marienwerder) in einem Briefe an Hippel vom 18. Juli 1796.[2] Im allgemeinen aber behandelt Hoffmann mit Vorliebe die Schicksale der einzelnen Menschen in seinen Romanen; er

[1] Hoffmann, Bd. 1, S. 51, Z. 19 ff. — [2] H.[3], Bd. 1, S. 119 ff.

gibt uns allerdings satirische Schilderungen des Lebens am Hofe des Fürsten Irenäus im «Kater Murr», aber der Hof mit dem ganzen Apparat von Kammerherren, Hofdamen usw. ist für ihn nur der Hintergrund, auf dem er uns die einzelnen Hauptgestalten, deren Charaktere auch sorgfältig entwickelt werden, aufzeichnet; im «Kater Murr» sind dies Kreisler, Julia, Prinzessin Hedwiga, Meister Abraham und die Benzon. Ähnlich ist es in den «Elixieren des Teufels»; wir bekommen ein genaues Bild des Lebens und Treibens am fürstlichen Hofe, aber nur so lange, als Medardus dort weilt; um ihn, die Hauptfigur, gruppiert sich die ganze Darstellung. So gibt uns Hoffmann immer nur Schilderung vom öffentlichen Leben, um uns das Individuum in der betreffenden Umgebung zeigen zu können.

Anders bei Heine: in seinen Prosaschriften treten die individuellen Interessen mehr zurück. Im «Rabbi von Bacherach» wollte er nicht eine Schilderung der äußern und innern Erlebnisse des Rabbi geben, sondern eine Darstellung des Lebens und Treibens der Juden im Mittelalter, bei der der Rabbi und die ihn umgebenden Personen lediglich als Staffage dienen sollten. Auch in den «Memoiren des Herren von Schnabelewopski» erhalten wir eher eine Schilderung sozialer Zustände als individueller Erlebnisse. Dasselbe gilt von fast sämtlichen andern Prosaschriften Heines; für ihn steht immer die Gesellschaft, der Staat, im Brennpunkt des Interesses, — selbstverständlich gilt das nicht für seine lyrische Poesie, in der er wie kein anderer sich selbst und sein persönliches Erleben in den Vordergrund gestellt hat. — In Einzelheiten können wir aber auch hier wieder Ähnlichkeit und Übereinstimmung beobachten; Hoffmann sowohl wie Heine verurteilen die Bevorrechtung einzelner Stände; sie greifen beide die deutsche Kleinstaaterei an, sie wenden sich beide satirisch gegen bestehende gesellschaftliche Mißstände; beide arbeiten darauf hin, die bestehenden öffentlichen und gesellschaftlichen Zustände idealer zu gestalten. Heine spricht diesen Grundsatz seines dichterischen Schaffens in einem Briefe an Immermann vom 24. Dezember 1822 aus, indem er sagt[1]:

> Kampf dem verjährten Unrecht, der herrschenden Thorheit und dem Schlechten! Wollen Sie mich zum Waffenbruder in diesem heiligen Kampfe, so reiche ich Ihnen freudig die Hand. Die Poesie ist am Ende doch nur eine schöne Nebensache.

---

[1] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 354.

Wie furchtlos und tapfer Hoffmann für das Recht eintrat, dafür haben wir einen schönen Beweis in seinem Verhalten in der Beleidigungsklage des Turnvaters Jahn gegen den Geheimen Oberregierungsrat von Kamptz. Hoffmann, der vom Kammergerichte zum Dezernenten in dieser Klage ernannt war, führte gegen den Justizminister von Kircheisen und gegen den Staatskanzler Fürsten von Hardenberg aus, daß Jahns Klage rechtlich begründet sei, und ordnete Reposition der Akten erst nach Erlaß eines dies verfügenden königlichen Kabinettschreibens an.[1] Von Heine kann ein solches unbedingtes Eintreten für das Recht ohne Rücksicht auf persönliche Vorteile oder Nachteile nicht behauptet werden; einen Schatten seines Charakters zeigt er durch die Annahme der französischen Staatspension, durch die er sich zum mindesten bezüglich der freien Meinungsäußerung und unbefangenen selbständigen Kritik die Hände band. Wir können uns des Gedankens nicht erwehren, daß er sich seine politischen Anschauungen bezahlen ließ, oder gar, daß er sie mit der Bezahlung in Einklang zu bringen verstand, ein Gedanke, der noch unterstützt wird, wenn wir sein Verhalten bei der geplanten Begründung der politischen Zeitung betrachten, als er 1838 um Varnhagens Vermittlung bei der preußischen Regierung bat, damit diese der neuen Zeitung ungehinderten Eingang in Preußen gewährleiste.[2]

Auch die religiösen Gefühle zeigen bei Hoffmann und bei Heine charakteristische Unterschiede. Hoffmann zeigt großes Interesse für den katholischen Kultus, den er auch des größern Sinnenreizes wegen mit Vorliebe in seinen Erzählungen verwendet. Sein Verhältnis zum Katholizismus ist rein äußerlich, und niemals hat er daran gedacht überzutreten, wie andere Romantiker. Die katholische Kirche bot ihm diesen ganzen romantischen Apparat von Mönchen, Nonnen, Klöstern, gebrochenen Gelübden u. s. w., und lediglich aus diesem Grunde gehören die Personen seiner Erzählungen — falls überhaupt die Religion eine Rolle in ihnen spielt — zur katholischen Kirche. Auch dadurch, daß er Kirchenmusik komponierte, wurde er mit dem katholischen Kultus in ein äußerliches Verhältnis gebracht. — Bei Heine liegt die Frage ungleich verwickelter und kann

---

[1] Vgl. Arnold Wellmer, Bei Lutter und Wegener III (in der «Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung» vom 7. Juni 1885, Nr. 23).

[2] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 9, S. 104 ff.: Brief vom 12. Februar 1838; S. 106 f.: Brief vom 13. Februar 1838.

auf dem knappen Raume, der hier für sie zur Verfügung steht, nicht erschöpfend behandelt werden. Das ungünstigste Urteil müssen wir über seinen Übertritt zur christlichen Kirche fällen, der aus rein äußerlichen Gründen geschah; er wollte sich eine eventuelle Anstellung im Staatsdienste dadurch sichern; dem Christentum blieb er auch nach seiner Konversion feindlich. Auch für ihn ist die Romantik des katholischen Kultus anziehend; er besitzt die Gabe der Anempfindung in so hohem Maße, daß er «Die Wallfahrt nach Kevlaar» dichtet, diese Verherrlichung des katholischen Ritus, die man von einem Gegner der christlichen und besonders der katholischen Kirche nicht erwartet. Er gibt seiner Bewunderung für den kolossalen einheitlichen Bau der katholischen Kirche Ausdruck, die sich von Rom über alle Länder Europas erstreckt, aber dabei rühmt er doch Luther als den Befreier von dem Geisteszwang dieser Kirche. Während des größten Teils seines Lebens stand Heine jedem positiven Bekenntnisse feindlich gegenüber, und oft machte er seinem Haß gegen das Christentum Luft. Ob Heine auf seinem langen Krankenlager zu religiösen Ideen und Gefühlen und zum *Glauben an einen einzigen Gott* zurückgekehrt ist, kann hier nicht entschieden werden[1], jedenfalls ordnete er in seinem Testamente an, daß weder Angehörige der lutherischen, noch solche einer andern Priesterschaft an seinem Sarge sprechen sollten. — Müssen wir also bei Heine für den größten Teil der Zeit seiner schriftstellerischen Tätigkeit eine offene Feindschaft gegen Kirche und Religion konstatieren, so beobachten wir bei Hoffmann eher eine gewisse Gleichgültigkeit und Indifferenz gegen religiöse Fragen in seinen Schriften; er vermeidet es scheinbar absichtlich, näher darauf einzugehen.[2]

Sonst zeigen die beiden Dichter in ihrer Lebensauffassung manche Ähnlichkeiten. Hoffmann sieht in dem Schicksal eine Macht, die dem Menschen feindlich gesinnt ist und ihm nach Möglichkeit Böses zufügt; wo dem Menschen Gutes widerfahre, da lauere auch stets schon das Böse im Hinterhalte. Eine oft von ihm gebrauchte Wendung ist: *Der Teufel legt auf alles seinen Schwanz.* Und ebenso spricht er oft von dem Hohne des Schicksals.[3] Im «Meister Floh» lautet eine Stelle (Bd. 12, S. 122):

---

[1] Vgl. Heine, Bd. 7, S. 520. — [2] Vgl. zu dieser Frage: H.[3], Bd. 3, S. 121 ff. — [3] H.[3], Bd. 3, S. 27 ff., Z. Funck, Bd. 1, S. 42 f.

Der finstere arglistige Dämon pflegt in die hellsten Sonnenblicke des Lebens hineinzugreifen mit seinen schwarzen Krallen; ja! durch den finstern Schatten seines unheilbringenden Wesens jenen Sonnenschein zu verdunkeln ganz und gar.

In einem Briefe an Hippel vom 1. November 1814 sagt Hoffmann[1]:

Daß Deine Bemühungen keinen glücklichen Erfolg hatten, daran ist die feindliche *materia peccans* Schuld, die durch mein Leben schleicht, und recht verderblich schon manche frohe Hoffnung weggezehrt hat.

Im «Kater Murr» sagt die Prinzessin Hedwiga zu Julia (Bd. 10, S. 176):

Die Natur ist grausam, sie hegt und pflegt nur die gesunden Kinder, die kranken verläßt sie, ja richtet bedrohliche Waffen gegen ihr Dasein.

Auch Heine erblickt in dem Schicksale einen Feind des Menschen und seines Glückes; aber während sich Hoffmann eher resigniert, klagt Heine diese Macht geradezu der Ungerechtigkeit und Parteilichkeit an: das Schicksal ist blind, es verteilt seine Güter nach Laune und Willkür und nicht nach Würdigkeit und Verdienst.[2]

Die Auffassung der Schuld deckt sich bei beiden Dichtern mit der des Schicksals; jene zeigt sich in gewisser Abhängigkeit von diesem, denn ist das Schicksal eine blind waltende Macht, der der Mensch bedingungslos unterworfen ist, so wird man ihm die durch das Geschick erzwungenen Taten und Handlungen oft nur zum Teil anrechnen dürfen. Die Schuld, die der Held der «Elixiere des Teufels», Medardus, auf sich lädt, ist ihm nur zum geringen Teile zuzumessen; er ist der Spielball höherer Mächte, die bestimmend in sein Leben eingreifen. Medardus wird von der unwiderstehlichsten Begierde getrieben, gegen das Verbot von dem unter den Klosterreliquien aufbewahrten Teufelselixier zu genießen; als er diesem Verlangen nachgibt und in der Nacht nach der Reliquienkammer schleicht, findet sich unter seinen Schlüsseln ein unbekannter, mit dem er den das Elixier bergenden Schrank öffnet. Durch dieses Motiv des unbekannten Schlüssels, der sich zu den übrigen gefunden hat, zeigt Hoffmann von vornherein, wie er die furchtbaren Ver-

---

[1] Denkschriften und Briefe zur Charakteristik der Welt und Litteratur (herausgegeben von Wilhelm Dorow), Bd. 3, S. 26 (Berlin 1839).

[2] Über Heines Auffassung des Schicksals vgl. Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. 1, S. 224 ff. (Halle 1897), wo allerdings nur von seiner letzten Schaffensperiode die Rede ist.

brechen, zu denen Medardus im weitern Laufe des Romanes hingerissen wird, aufgefaßt wissen will. Die Weltanschauung, der er hier huldigt, ist nicht etwa die katholische, wie man annehmen könnte, da der ganze Roman sich um den katholischen Kultus dreht, sondern sie ist fatalistisch; dem Medardus wird gesagt:

Ein Verhängnis, dem du nicht entrinnen konntest, gab dem Satan Macht über dich, und indem du freveltest, warst du nur sein Werkzeug (Bd. 2, S. 217).

Medardus ist vom Schicksale dazu ausersehen, durch reuige Buße für seine Verbrechen zugleich sein ganzes Geschlecht zu entsühnen. In dem Nachtstücke «Der Sandmann» sagt Hoffmann von Nathanael (Bd. 3, S. 22):

Alles, das ganze Leben war ihm Traum und Ahnung geworden; immer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe.

Ähnlich ist Heines Auffassung von Schuld und Schicksal in seinem Trauerspiel «Ratcliff», wie aus den folgenden Worten Ratcliffs hervorgeht (Bd. 2, S. 325):

. . . Es gibt entsetzlich seltsame Gewalten,
Die mich beherrschen; dunkle Mächte gibt's,
Die meinen Willen lenken, die mich treiben
Zu jeder That, die meinen Arm regieren,
Und die schon in der Kindheit mich umschauert.

An dieser Stelle, wie überhaupt im ganzen «Ratcliff», kann man Heines Abhängigkeit vom Schicksalsdrama erkennen, auf die jedoch hier nicht weiter eingegangen werden kann.

Eine Vergleichung der Charaktere der Hauptpersonen von Hoffmanns und Heines Dichtungen führt uns nicht näher zur Beantwortung unserer Frage, da wir in Heines Dichtungen schlechterdings keine idealen Charaktere finden; als solcher kann nur der Rabbi von Bacherach gelten, aber wir können uns aus dem erhaltenen Fragmente noch kein abgeschlossenes Bild seines Charakters machen. Schon oben wies ich darauf hin, daß der Rabbi seine Freunde und Glaubensgenossen im Stiche läßt, um sich selbst mit seinem Weibe zu retten; er macht sich durch diese Handlungsweise der Untreue schuldig; unserm, dem germanischen Ideale würde es entsprechen, daß er der Gefahr standhielte und nicht die Verwandten der blinden Mordwut des aufgereizten Volkes überließe. Aus dem uns erhaltenen

Teile der Erzählung geht auch in keiner Weise hervor, daß der Dichter etwa diese Handlungsweise der Hauptperson verurteilt; er scheint sie für sittlich zu halten. In den Gestalten, in denen Hoffmann seine Ideale verkörpert, finden wir keine derartigen sittlichen Fehler. Der Charakter der Hauptperson in Hoffmanns Dichtung, Johannes Kreisler, ist durchaus ideal, und ein solcher Verstoß gegen die sittliche Anschauung kommt bei ihm nicht vor. Die übrigen Charaktereigenschaften des Rabbi beweisen, daß Heine uns in ihm sein Ideal zeigen wollte; Energie beweist der Rabbi durch seine Verheiratung mit der Sara gegen den Willen ihres Vaters, außerdem auch durch sein Verhalten beim Erblicken des Kinderleichnams. Güte mag ein Grundzug seines Charakters sein; das beweist der Umstand, daß der große Saal seines Hauses zum Gebrauche der ganzen Gemeinde offenstand, die sich bei ihm Rats erholte, wenn Not war; jeder, der seiner Hilfe bedurfte, war ihm willkommen. Auf den Mangel der Treue bei dem Rabbi wies ich schon oben hin, und damit ergibt sich auch ohne weiteres ein solcher in Beziehung auf seine Wahrhaftigkeit, ohne daß dieser aus dem vorhandenen Bruchstück der Erzählung ausdrücklich belegt werden könnte. Es ist bezeichnend, daß der Charakter des Rabbi große Ähnlichkeit mit dem Heines selbst zeigt, obwohl dieser kaum beabsichtigt hat, im Rabbi sich selbst zu schildern. Tatkraft zu beweisen hat Heine oft Veranlassung gehabt; als einziger Beweis statt vieler sei hier nur hingewiesen auf die fast übermenschliche Kraft, mit der er sein namenloses Leiden während langer Jahre ertragen hat, dabei geistig nicht zusammenbrechend, sondern bis zu den letzten Tagen schaffend tätig. Wäre seine Willenskraft nicht hervorragend gewesen, er hätte bei den furchtbaren Schmerzen und der Unfähigkeit, sich zu bewegen, bereits nach kurzer Zeit jegliche Geistesfrische verlieren müssen. Eine natürliche Gutmütigkeit zeichnet auch seinen Charakter aus; ein Beweis dafür ist die Erwähnung einer Jugenderinnerung im «Buch Le Grand» (Bd. 3, S. 142 f.): der Knabe hat mit seinem Taschengelde den hartherzigen Bauernjungen die eingefangenen Vögel abgekauft, um sie dann fliegen zu lassen. Auf den Mangel an Treue und Wahrhaftigkeit im Charakter Heines wurde schon oben bei Besprechung der Gemeinschaftsgefühle hingewiesen. — Auf eine eingehendere Begründung von Heines Charakter muß hier verzichtet werden. — Hoffmanns Johannes Kreisler zeigt keinen solchen Mangel in seinem

Charakter wie der Rabbi. Trotz des Abstoßenden und Lächerlichen, das in seiner Erscheinung liegt, das besonders auch in jener Szene im Park, wo er von der Prinzessin und von Julia belauscht wird, hervortritt (Bd. 10, S. 49), gewinnt er die Liebe der beiden Mädchen und zwar ergreift die Prinzessin eine tiefe, heftige Leidenschaft, Julia dagegen eine ruhige freundliche Neigung; und auch uns geht es so: wir gewinnen Kreisler trotz seines skurrilen Humors, trotz seiner Eigenheiten lieb und haben mit ihm und seinem Geschick lebhaftes Mitgefühl. Es ist nicht sein äußeres Erleben, das dieses Interesse in uns erregt und wachhält, sondern die volle Sympathie, die wir für seinen Charakter haben; es bedarf nicht der Anführung einzelner Beweise, um uns zu überzeugen, daß Kreisler ein Charakter ist. Rein gefühlsmäßig ist diese Erkenntnis Julia aufgegangen, wie wir aus der Erzählung ihres Traumes erkennen, in dem Kreisler eine so bedeutende Rolle spielt (Bd. 10, S. 172 f.). — Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß Hoffmann sich in der Gestalt Kreislers selbst gezeichnet hat, und daß wir die bei Kreisler beobachteten Charaktereigenschaften auch bei Hoffmann selbst finden.

Kapitel 7.

Wiederaufnahme von einzelnen Motiven Hoffmanns durch Heine.

Wir können eine Beeinflussung Heines durch Hoffmann in der Wahl seiner Motive und in der Behandlung der Sprache beobachten. — Im folgenden werden einzelne Parallelstellen angeführt, die den Beweis dafür bringen sollen. Es sei von vornherein bemerkt, daß die einzelnen Stellen, allein betrachtet, vielleicht manchmal wenig Beweiskraft haben mögen, daß jedoch die Gesamtheit der Beispiele als Antwort auf unsere Frage gelten darf.

Besonders groß ist die Zahl der durch Heine entlehnten Motive naturgemäß auf dem Gebiete des Vorstellungslebens, auf dem Hoffmann seine Eigenart am offensten zeigt und das auch heute noch häufig als das Hoffmann ausschließlich eigentümliche betrachtet wird, nämlich dem Gebiete der imaginären Phantasievorstellungen. Der Grund dafür liegt nahe; die grelle überaus lebhafte Phantasie, die Hoffmann auszeichnet, mußte auf den nach der gleichen Richtung hin veranlagten jüngeren Dichter den lebendigsten Eindruck machen und vielleicht gar unmittelbar den Wunsch der Nachahmung in ihm wachrufen; erst später erkannte er, daß es die Aufgabe der Poesie nicht sein könne, Grausen und Furcht hervorzurufen. An einer oben schon (S. 10) angeführten Stelle eines Briefes aus dem Jahre 1827[1] weist Heine selbst auf eine Eigentümlichkeit von Hoffmanns Darstellungskunst hin, die er in frühern Jahren selbst nachgeahmt hatte, nämlich auf die Kühnheit, mit der Hoffmann seine

[1] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 523: Brief an J. H. Detmold vom 28. Juli 1827.

Spukgestalten unter modernen Lebensverhältnissen auftreten ließ: als Charakteristikum der Hoffmannschen Erzählungen gelten ihm *Gespenster, die um so entsetzlicher sind, da sie am hellen Mittag auf dem Markte spazieren gehen und sich wie unser einer betragen.* Auch aus den andern oben angeführten Äußerungen Heines erfahren wir, daß es gerade diese Seite der Hoffmannschen Phantasie ist, die auf ihn den tiefsten Eindruck gemacht hat. Im einzelnen mögen das die im folgenden Abschnitt gebrachten Beispiele beweisen.

Imaginäre Phantasievorstellungen.

Hoffmann bringt oft starke Wirkungen dadurch hervor, daß er die Naturgesetze nicht berücksichtigt; er läßt Unmögliches geschehen und verstärkt die Wirkung dadurch, daß er dem Imaginären eine alltägliche Umgebung gibt. Wiederholt läßt er die Bedingungen, unter denen der Mensch zu leben gezwungen ist, außer acht; er läßt lebende Personen wie tote Maschinen behandeln, oder er gibt künstlichen Maschinen menschliches Leben; beides können wir auch bei Heine beobachten.

Man vergleiche die folgenden Stellen miteinander.

Hoffmann, Bd. 3, S. 12, Z. 32 ff. («Der Sandmann»):

> Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein.

Heine, Bd. 7, S. 44, Z. 25 ff. («Ludwig Börne»):

> . . . haben manche von ihnen in der Hast den ersten besten Kopf aufgesetzt, der ihnen zur Hand lag, und da ereigneten sich gar heillose Mißgriffe: die Köpfe passen manchmal nicht zu dem Rumpf und zu dem Herzen, das darin spukt.

Die Ähnlichkeit der beiden Bilder ist nicht zu leugnen; sie ist für uns um so bemerkenswerter, als wir aus ihr wie aus andern noch weiter unten folgenden Parallelstellen erkennen können, daß sich Heine selbst in seiner vollendetsten Periode nie von den Anklängen an sein ehemaliges Vorbild hat frei machen können; die Denkschrift «Über Ludwig Börne» erschien nämlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1839.

Hoffmann, Bd. 3, S. 29 ff. («Der Sandmann»):

> Olimpia erschien sehr reich und geschmackvoll gekleidet. Man muß ihr schöngeformtes Gesicht, ihren Wuchs bewundern. . . . In Schritt und Stellung hatte sie etwas Abgemessenes und Steifes, das manchem unangenehm

auffiel; ... Olimpia spielte den Flügel mit großer Fertigkeit und trug ebenso eine Bravour-Arie mit heller, beinahe schneidender Glasglockenstimme vor. ... [S. 32] Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerkes bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz.

Hoffmann, Bd. 7, S. 75, Z. 3 ff. («Die Automate»):

... die lebensgroße, wohlgestaltete Figur, in reicher geschmackvoller türkischer Kleidung, auf einem niedrigen ... Sessel, ... die linke Hand zwanglos auf das Knie, die rechte dagegen auf einen kleinen freistehenden Tisch gelegt. Die ganze Figur war ... in richtigen Verhältnissen wohlgestaltet, ... Jedesmal wenn einige Antworten gegeben worden, setzte der Künstler einen Schlüssel in die linke Seite der Figur ein, und zog mit vielem Geräusch ein Uhrwerk auf.

Heine, Bd. 4, S. 247, Z. 2 ff. («Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland»):

Es geht die Sage, daß ein englischer Mechanikus ... endlich auf den Einfall geraten, einen Menschen zu fabrizieren; dieses sei ihm auch endlich gelungen, das Werk seiner Hände konnte sich ganz wie ein Mensch gebärden und betragen, ... es konnte in artikulierten Tönen seine Empfindungen mitteilen, und eben das Geräusch der innern Räder, Raspeln und Schrauben, das man dann vernahm, gab diesen Tönen eine echtenglische Aussprache; ...

Der künstliche Engländer zeigt eine besondere Ähnlichkeit mit der Olimpia im «Sandmann»; beide können sich wie Menschen frei bewegen; Heine hat aber seinem Automaten noch viel mehr dem Menschen genähert, er gibt ihm *in der ledernen Brust sogar eine Art menschlichen Gefühls,* während Olimpia lediglich automatische Maschine ist, die nur wenige bestimmte Worte spricht. Hoffmann verwendet die Olimpia und den redenden Türken in den «Automaten» dazu, um Grausen und Entsetzen beim Leser hervorzurufen; Heines automatischer Engländer hat einen ganz andern Zweck — Heine benutzt ihn dazu, einen Witz zu machen. Der Automat verfolgt den Mechaniker auf dem ganzen Kontinente und verlangt eine Seele von ihm; Heine macht sich sofort selbst über dieses grausige Gespenst ohne Seele lustig, nachdem er es kaum geschildert, ein Vorgang, der bei Hoffmann unmöglich wäre, — Heine schildert den Automaten ohne Seele überhaupt nur, um den entgegengesetzten Gedanken einzuleiten,

nämlich den einer von uns geschaffenen Seele, die einen Leib von uns verlangt. Wenn also auch die Wirkung der geschilderten Figuren bei den beiden Schriftstellern verschieden ist, so möchte ich doch ihrer großen Ähnlichkeit wegen für eine bewußte oder unbewußte Anlehnung Heines an Hoffmann eintreten.

Unheimliche und grauenhafte Verwickelungen führt Hoffmann dadurch herbei, daß er das Doppelgängermotiv in mehreren seiner Erzählungen ausnutzt; in den «Elixieren des Teufels» gründet sich die ganze Handlung auf die unheimliche Ähnlichkeit zwischen dem Mönche Medardus und dem Grafen Viktorin, die, wie sich später herausstellt, Söhne desselben Vaters sind. Hoffmann verwendet das Motiv mit so geschickter Virtuosität, daß sich für den Leser die Grenze zwischen den beiden Personen verwischt; der Leser empfindet mit Medardus alle Schreckensschauer, in welche dieser durch die Erscheinung seines Doppelgängers gerissen wird. Hoffmann gebraucht dieses durchaus romantische Motiv noch in andern Erzählungen, so im «Kater Murr», wo Johannes Kreisler sein eignes Spiegelbild für den wahnsinnigen Maler Leonhard Ettlinger hält, dem er nach den Worten der Prinzessin Hedwiga so ähnlich sieht, als wäre er sein Bruder. Ferner ist in der Erzählung «Die Doppeltgänger» (Bd. 14, S. 5 ff.) die Handlung auf dem gleichen Motive aufgebaut.

Heine verwendet wiederholt das Doppelgängermotiv, indessen mit einer charakteristischen Veränderung. Während nämlich bei Hoffmann die Doppelgänger wirkliche Personen sind, deren unwahrscheinliche Ähnlichkeit sich auf natürliche Weise aufklärt, oder ein wirklich vorhandenes Spiegelbild für eine lebende Person gehalten wird, existiert bei Heine der Doppelgänger nur in der Phantasie des Dichters. In seinem berühmten Gedichte «Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen»[1] erblickt der Dichter nicht wirklich einen Menschen, der in die Höhe starrt und die Hände vor Schmerzensgewalt ringt, es ist lediglich die Belebung des ihm vorschwebenden Erinnerungsbildes; ähnlich ist der Vorgang bei der Konzeption des Gedichtes «Mir lodert und wogt im Hirn eine Flut»[2] zu denken: der kranke Dichter erinnert sich mit wehmütigem Schmerze seiner gesunden frohen Jugend; der traurige Kontrast, der zwischen der frühern und der jetzigen Lage

[1] Heine, Bd 1, S. 105. O. zur Linde weist S. 172 auf diese Parallelstelle hin.

[2] Heine, Bd. 2, S. 98 ff. O. zur Linde, S. 172.

besteht, drängt geradezu zu dem von Heine gebrauchten Bilde; die Erinnerung an die glücklichen Tage erweckt bei ihm die Vorstellung, als sei er früher ein andrer Mensch gewesen, den der jetzt in Paris in der Krankenstube liegende bleiche und abgemergelte Kranke um sein Glück beneiden könne. — An Hoffmanns gespensterhafte Erscheinungen, die ihn nachts beunruhigten, erinnert Heines Erzählung von dem sonderbaren Gesellen, der ihm erschien, wenn er nachts am Schreibtische saß, und der ihm auf seine Frage schließlich antwortet:

Ich bin dein Liktor, und ich geh'
Beständig mit dem blanken
Richtbeile hinter dir — ich bin
Die That von deinem Gedanken.[1]

Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß derartige Phantasievorstellungen aufs engste mit der anschaulichen Phantasiebegabung zusammenhängen. In einem Briefe Heines an Christian Sethe vom 27. Oktober 1816[2] finden wir die gleiche Vorstellung, daß nämlich eine eben von ihm vollbrachte Handlung scheinbar von einer andern Person ausgeführt sei; er schreibt:

Ich habe diese Worte nicht geschrieben. — Da saß ein bleicher Mensch auf meinem Stuhl, der hat sie geschrieben. Das kommt, weil es Mitternacht ist.

Es wäre möglich, daß Heine beim Schreiben dieser Stelle eine Reminiszenz aus den «Elixieren» vorgeschwebt hat; als nämlich Medardus von dem Diener des Grafen Viktorin mit diesem verwechselt wird, antwortet er auf des Dieners Frage nach der Uniform des Grafen: *Die schleuderte ich hinab in den Abgrund,* Medardus selbst weiß jedoch nicht, was er antwortet, er fährt in seiner Erzählung weiter fort: ... *ich war es nicht, der diese Worte sprach, unwillkürlich entflohen sie meinen Lippen* (Bd. 2, S. 44). Eine andere Szene der «Elixiere» zeigt mit dieser eine gewisse Ähnlichkeit; als Medardus im Traume vor dem geistlichen Gerichte verhört wird, will er seine Verbrechen gestehen, aber das, was er spricht, ist durchaus nicht das, was er denkt und sagen will (Bd. 2, S. 168). Heines Ratcliff gehorcht einer Stimme in seiner Brust, die ihm befiehlt, den Vermessenen, der es wagt,

---

[1] Heine, Bd. 2, S. 443 ff. («Deutschland. Ein Wintermärchen», Kaput VI); O. zur Linde, S. 172 f.

[2] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 331.

Marien bräutlich zu umfangen, zu erschlagen, der er nicht widerstehen kann. Heine wandelt hier ganz und gar in den Spuren der Schicksalsdramatiker, eine direkte Abhängigkeit von Hoffmann erscheint unwahrscheinlich. Eine Vergleichung der beiden Bilder ist aber trotzdem von Interesse; sie zeigt uns, daß das von Heine gebrauchte Bild psychologisch vertieft ist, indem er den Trieb zum Bösen, der im Menschen schlummert und dem Ratcliff unterliegt, als eine innere Stimme schildert, die selbständig Befehle erteilen kann. Er hat also das Motiv mit einem wirklichen innern Vorgange in Verbindung gebracht; die beiden von Hoffmann gebrauchten Bilder zeigen keine solche Beziehung, sondern sind nur geeignet Grausen hervorzurufen, denn daß sich ein außerhalb des Menschen liegendes imaginäres Wesen der Stimme dieses bedient, und zwar zu Zwecken, die dem Menschen selbst feindlich und außerdem ihm nicht einmal bekannt sind, das kann auf den Leser nur beängstigend und gespensterhaft wirken. In den «Florentischen Nächten» finden wir ein anderes Bild, das mit den eben besprochenen Ähnlichkeit zeigt; Laurence sagt:

> Ja, wenn ich tanzte, ergriff mich immer eine sonderbare Erinnerung, ich vergaß meiner selbst und kam mir vor, als sei ich eine ganz andere Person, und als quälten mich alle Qualen und Geheimnisse dieser Person . . . (Bd. 4, S. 375).

Die Vorstellung des Dichters ist die gleiche wie in dem oben erwähnten Gedichte, in dem er sich in die Godesberger Schenke zurückträumt.

Daß Heine in seinen «Traumbildern» Hoffmannsche Motive und Bilder wiederholt, ist von den verschiedenen Forschern betont worden; er schließt sich besonders eng an die Visionen des Medardus in den «Elixieren des Teufels» an, von denen dieser bei seiner Buße in den Totengewölben des Klosters gepeinigt wird.[1] Ein anderes Vorbild zu Heines Visionen finden wir in Hoffmanns Märchen «Der goldne Topf» (Bd. 1, S. 206), und zwar in der fünften Vigilie, in der Veronikas Besuch bei der Frau Rauerin erzählt wird. Das Zimmer, in dem Veronika empfangen wird, ist folgendermaßen beschrieben:

> Allerhand häßliche ausgestopfte Tiere hingen von der Decke herab, unbekanntes, seltsames Geräte lag durcheinander auf dem Boden und in dem Kamin brannte ein blaues sparsames Feuer, das nur dann und wann in gelben Funken emporknisterte; aber dann rauschte es von oben herab, und ekel-

[1] Hoffmann, Bd. 2, S. 214 f. Vgl. Keiter, S. 25.

hafte Fledermäuse wie mit verzerrten lachenden Menschengesichtern schwangen sich hin und her, und zuweilen leckte die Flamme herauf an der rußigen Mauer, und dann erklangen schneidende, heulende Jammertöne, daß Veronika von Angst und Grausen ergriffen wurde.

Die ganze Stimmung des Bildes zeigt große Ähnlichkeit mit der des 6. und 7. Traumbildes, ebenso wie die Visionen des Medardus. — Heine übertrifft in den «Traumbildern» nicht, wie sonst oft, wenn er auf Hoffmannsche Motive zurückgreift, sein Vorbild; wir verstehen das, wenn wir berücksichtigen, daß die «Traumbilder» seine ersten dichterischen Versuche waren, mit denen er an die Öffentlichkeit trat; was bei Hoffmann nur Bild ist, um die furchtbaren Seelenqualen des verbrecherischen Mönches Medardus zu veranschaulichen, das wird bei Heine Selbstzweck: sein ganzes Phantasieleben ist noch unreif. Keiter weist (a. a. O.) auf eine Reihe von einzelnen Übereinstimmungen hin[1]: der ganze Gespensterapparat, mit dem Heine im 7. Traumbilde arbeitet, ist mit einigen unwesentlichen Veränderungen aus Hoffmann übernommen. Heine wird in den Traumbildern noch von seinem Stoffe beherrscht und man möchte in Beziehung auf sie das Urteil von Peters aus Gubitz' «Gesellschafter» wiederholen; dieser sagt nämlich:

Mit vielem Glück bewegt sich Hr. H[eine] im Grauenhaften und Fratzenhaften. Aber hieran sich nicht genügend, fällt er zuweilen über in das Scheußliche, Greuliche und wild Verzerrte. Das aber flößt Ekel und Abscheu ein. Es ist unter keiner Bedingung fähig, eine dichterische Wirkung hervorzurufen.[2]

Heine geht in den «Traumbildern» jedoch nicht allein auf Motive der beiden erwähnten Erzählungen Hoffmanns zurück, wir finden

[1] Das charakteristische Epitheton ornans *winddürr*, von dem Keiter ohne Stellenangabe sagt, es sei von Hoffmann entlehnt, findet sich nicht in den «Elixieren», sondern im «Hund Berganza» (Hoffmann, Bd. 1, S. 80, Z. 22), dessen z. T. gespensterhafte Schilderungen auch sonst Heine beeinflußt haben. — Keiter sagt a. a. O.: «den Stoff sowie Einzelheiten zu seinem sechsten und siebenten Traumbild, von denen Elster meint, daß sie auf Josepha bezüglich seien, hat Heine aus den Elixieren entnommen». Er suppeditiert also Elster, dieser habe entweder einen Einfluß der «Elixiere» geleugnet, oder überhaupt nicht die Möglichkeit eines solchen erwähnt; dem gegenüber ist festzustellen, daß Elster ausdrücklich auf Hoffmanns Einfluß auf die «Traumbilder» hinweist und zwar in der Einleitung zu «Heinrich Heines Buch der Lieder nebst einer Nachlese», S. XII (Heilbronn 1887).

[2] Gubitz' «Gesellschafter» vom 19 Januar 1825, Nr. 11 (Beilage «Bemerker», Nr. 3). Vgl. Ernst Elster, Heine und Christiani (in der «Deutschen Rundschau», Bd. 107, S. 455 ff., Berlin 1901).

weitere Übereinstimmungen mit einer Episode einer dritten Erzählung, der «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza» (Bd. 1, S. 74 ff.), an die sich Heines Schilderungen im 7. Traumbilde eng anschließen. Bei Hoffmann ist z. B. von einem schwarzen Kater die Rede, ebenso auch bei Heine; eine Nebeneinanderstellung der verschiedenen Stellen wird uns die Ähnlichkeit zeigen.

Hoffmann (Bd. 1, S. 83, Z. 18 ff.):

> Der schwarze Kater schrie in den grellsten Tönen dazwischen, und indem er ganz nach Katzenart prustete und nieste, sprühten die Funken umher.

Heine (Bd. 1, S. 21, Z. 1 ff.):

> Was winselt und wedelt der zott'ge Gesell?
> Was glimmert Schwarz-Katers Auge so hell?

Hoffmann (Bd. 1, S. 83, Z. 9 ff.):

> Plötzlich sah ich mich umgeben von sieben riesenhaft großen dürren alten Weibern; . . . Sie fingen einen kreischenden Gesang an, indem sie sich wilder und wilder mit wunderlichen Gebärden um den Kessel drehten, daß die rabenschwarzen Haare weit in die Lüfte flatterten, . . .

Heine (Bd. 1, S. 21, Z. 3):

> Was heulen die Weiber mit fliegendem Haar?

Berücksichtigt man neben diesen Parallelstellen noch die aus dem «Goldnen Topfe» (Bd. 1, S. 216 ff.) und den «Elixieren» (Bd. 2, S. 214 ff.) erwähnten, so muß man zugeben, daß Heines Abhängigkeit von Hoffmann in den «Traumbildern» sehr groß ist. — Im «Rabbi von Bacherach» erblickt die schöne Sara in einer Vision Frösche mit Menschenantlitz (Bd. 4, S. 461, Z. 32); diese unheimlichen Tiere erinnern an Hoffmanns *Eidechsen mit albern lachenden Menschengesichtern* und an die *Mäuse mit Rabenköpfen* im «Hund Berganza» (Bd. 1, S. 82, Z. 10 ff.), wohl auch an die Köpfe mit Heuschreckenbeinen in den «Elixieren».

Ein bei den Romantikern beliebtes Kunstmittel ist es, anknüpfend an altmythologische Auffassung, Tiere mit menschlichem Seelenleben zu begaben und wie Menschen handelnd auftreten zu lassen; Hoffmann wendet dieses Motiv oft an, und zwar nicht nur in gelegentlichen Bildern, sondern er baut ganze Romane darauf auf; es sei nur erinnert an den «Kater Murr», «Hund Berganza», «Meister Floh» u. a.

Heine mag in der Verwendung dieses Motives unter dem Einflusse Hoffmanns oder ganz allgemein unter dem der Romantiker stehen; bei der Wahl der Form von «Atta Troll» hat ihm vielleicht Hoffmanns «Hund Berganza» oder genauer: die «Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza» vorgeschwebt, eine Erzählung, die Hoffmann in ausdrücklicher Anlehnung an Cervantes verfaßt hat. Der Stoff von Hoffmanns und von Heines Dichtung liegt zu weit auseinander, als daß sich viele einzelne Parallelstellen finden ließen; man vergleiche jedoch die folgenden Stellen.

Hoffmann Bd. 1, S. 85, Z. 5 ff.:

Berganza. Als ich wieder zur Besinnung kam, lag ich an der Erde; ich konnte keine Pfote regen, die sieben Gespenster saßen am Boden gekauert um mich herum, und streichelten und drückten mich mit ihren Knochenfäusten. Meine Haare trieften von einer ekelhaften Fettigkeit, womit sie mich gesalbt hatten, und ein unbeschreibliches Gefühl durchbebte mein Inneres.

Hoffmann, Bd. 1, S. 89, Z. 5 ff.:

Berganza. Dieser Kampf scheint mir aber mit stets reproduktiver Kraft ein Leben bis in die Ewigkeit zu sichern; denn verjüngt und gestärkt erwache ich jedesmal aus der Ohnmacht.

Hoffmann, Bd. 1, S. 85, Z. 26 ff.:

. . . denn indem die Hexen mich streichelten und drückten, sangen sie in hohlen wimmernden Tönen ein Lied, dessen Worte auf meine Verwandlung hindeuteten . . .

Heine, Bd. 2, S. 379, Z. 3 ff.:

Niemals spricht er, niemals lacht er,
Er, der tote Sohn der Hexe.

Ja, es heißt, er sei ein Toter,
Längst verstorben, doch der Mutter,
Der Uraka, Zauberkünste
Hielten scheinbar ihn am Leben. —

Heine, Bd. 2, S. 403, Z. 17 ff.:

Blinzelnd schaut' ich
Nach der Hex', die am Kamin saß
Und den Oberleib des Sohnes,
Den sie ebenfalls entkleidet,

Auf dem Schoß hielt. . . .

Aus dem Töpfchen nahm Uraka
Rotes Fett, bestrich damit

Ihres Sohnes Brust und Rippen
Rieb sie hastig, zitternd hastig.

Und derweil sie rieb und salbte,
Summte sie ein Wiegenliedchen,
Näselnd fein; dazwischen seltsam
Knisterten des Herdes Flammen.

Wie ein Leichnam, gelb und knöchern,
Lag der Sohn im Schoß der Mutter;
Todestraurig, weit geöffnet
Starren seine bleichen Augen.

Ist er wirklich ein Verstorbner,
Dem die Mutterliebe nächtlich
Mit der stärksten Hexensalbe
Ein verzaubert Leben einreibt? —

Zu den aus dem «Hunde Berganza» angeführten Stellen ist noch zu erwähnen, daß Berganza mit dem Hexensohne Montiel verwechselt wird. — Die Anlehnung ist hier ganz zweifellos; Heine geht allerdings noch weiter als sein Vorbild: er läßt den Laskaro nur ein Scheinleben führen, während der Hund Berganza durch die Prozedur, welche die Hexen mit ihm vornehmen, *prügel-, schuß- und stichfest* geworden ist und *ihm ein Leben bis in die Ewigkeit gesichert ist.* Im übrigen stimmen die beiden Erzählungen selbst in Nebensächlichkeiten überein, so z. B. darin, daß beide Dichter die einsalbenden Hexen ein Lied singen lassen. — Diese Anlehnung Heines ist für unsere Untersuchung von großer Bedeutung wegen der Abfassungszeit des «Atta Troll»; Heine verfaßte die satirische Dichtung im Jahre 1842, also zu einer Zeit, zu der er glaubte, Hoffmann und seine Gespenster seit langem überwunden zu haben.

Wir finden jedoch in noch späterer Zeit in Heineschen Dichtungen Anklänge an den «Hund Berganza», die beweisen, daß Hoffmanns satirische Erzählung auf Heine einen bleibenden Eindruck gemacht hat. Im dritten Buche des «Romanzero», in den «Hebräischen Melodien» finden wir eine Stelle, deren Vorbild im «Hund Berganza» zu suchen ist.

Heine, Bd. 1, S. 433, Z. 14 ff. («Prinzessin Sabbat»):

Einen Prinzen . . .
Singt mein Lied. Er ist geheißen
Israel. Ihn hat verwandelt
Hexenspruch in einen Hund.

Hund mit hündischen Gedanken
Kötert er die ganze Woche ...

Aber jeden Freitag Abend,
In der Dämmrungstunde, plötzlich
Weicht der Zauber, und der Hund
Wird aufs neu' ein menschlich Wesen.

Mensch mit menschlichen Gefühlen,
Mit erhobnem Haupt und Herzen,
Festlich, reinlich schier gekleidet,
Tritt er in des Vaters Halle.

Hoffmann, Bd. 1, S. 87 f.:

Ist der unglückselige Tag gekommen und naht die verhängnisvolle Stunde, so fühle ich erst ganz besondere Appetite, die mich sonst niemals anwandeln. ... aber unwiderstehlich treibt es mich hinauf in den erleuchteten Saal. Da möchte ich aufrecht gehen, den Schwanz einklemmen, mich parfümieren, französisch sprechen und Gefrornes fressen, daß jeder mir die Pfote drücken sollte ... und nichts Hündisches an mir spüren.

Heine hat dem Bilde eine reichere Wirkung dadurch verliehen, daß er es zum Symbol machte; Israel wird mit einem Hunde verglichen; der Dichter zeigt in dem Bilde anschaulich die verachtete Stellung des Volkes, das nur am Sabbat sich seiner Menschenwürde erinnert. Auch hier läßt die Zeit der Abfassung des Gedichtes kaum eine Abhängigkeit erwarten; Heine verfaßte nämlich die «Hebräischen Melodien» noch um neun Jahre später als «Atta Troll», im Jahre 1851.

Auch das folgende Bild scheint Heine aus Hoffmanns «Hund Berganza» entnommen zu haben.

Heine, Bd. 4, S. 369, Z. 16 ff. («Florentinische Nächte», II):

«Der Hund ist toll!» Fast menschlich sah das unglückliche Tier aus in seiner Todesangst, wie Thränen floß das Wasser aus seinen Augen, und als er keuchend an mir vorbei rann [so!] und sein feuchter Blick an mich [so!] hinstreifte, ...

Hoffmann, Bd. 1, S. 80, Z. 25 ff.:

Ich. Wie, Berganza — deine Stimme stockt — ich sehe Thränen in deinen Augen? — Kannst du denn weinen? — Hast du uns das abgelernt, oder ist dir dieser Ausdruck des Schmerzes natürlich?

Das von Heine gebrauchte Bild unterscheidet sich von dem Hoffmannschen dadurch, daß dieser den Hund wirklich weinen läßt, während jener das den Augen des Hundes entströmende Wasser nur mit menschlichen Tränen vergleicht. Das Bild eines weinenden Hundes ist so ungewöhnlich und grotesk, daß wir auch in diesem

Falle Abhängigkeit Heines von Hoffmann annehmen müssen; daß sich bei beiden Dichtern im Zusammenhange mit der zitierten Stelle das Motiv findet, daß die Hunde als toll verfolgt werden[1], mag die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme erhöhen.

Ein von Hoffmann wiederholt angewandtes Motiv ist das der Verwirrung der Zeitbegriffe; er läßt Personen von ungeheurem Alter auftreten und so handeln, als gäbe es für sie gar nicht den Begriff Zeit.[2] Heine hat ihm das Motiv abgelauscht und wendet es ebenfalls wiederholt an.

Hoffmann, Bd. 1, S. 191, Z. 30 f. («Der goldne Topf»):

Sie wissen, meine Herren, daß mein Vater vor ganz kurzer Zeit starb, es sind nur höchstens dreihundertundfünfundachtzig Jahre her, weshalb ich auch noch Trauer trage, . . .

Hoffmann, Bd. 12, S. 30, Z. 35 ff. («Meister Floh»):

. . . Ihr seid der einzige Mensch in der ganzen Stadt Frankfurt, welcher weiß, daß ich begraben liege in der alten Kirche zu Delft, seit dem Jahre Eintausend siebenhundert und fünfundzwanzig, und habt es doch noch niemanden verraten, . . .

Ebenda, S. 61, Z. 10 ff.:

«Daß unser Leuwenhöck», erwiderte Herr Swammer lächelnd, «ein Abkömmling jenes berühmten Mannes sei, kann man so eigentlich nicht sagen, da er der berühmte Mann selbst und es nur eine Fabel ist, daß er vor beinahe hundert Jahren in Delft begraben worden. . . . Alle Leute behaupten, ich sei im Jahre 1680 gestorben, aber Sie bemerken, würdiger Herr Tyß, daß ich lebendig und gesund vor Ihnen stehe, . . .»

Hoffmann, Bd. 8, S. 86 f. («Die Brautwahl»):

. . . mir her die Feile — es ist das Zauberstück, für das ich meine Seele verkauft vor mehr als dreihundert Jahren. — . . . Man will behaupten, er sei ein zweiter Ahasverus, und spuke seit dem Jahre Eintausend fünf hundert und zwei und siebzig umher. Damals wurde er unter dem Namen des Münzjuden Lippolt wegen teuflischer Zauberei hingerichtet. — Aber der Teufel rettete ihn vom Tode um den Preis seiner unsterblichen Seele. Viele Leute . . . haben ihn hier in Berlin unter verschiedenen Gestalten bemerkt, woher denn die Sage entsteht, daß es noch zur Zeit nicht einen, sondern viele, viele Lippolts gäbe.

Hoffmann, Bd. 6, S. 153, Z. 23 ff. («Der Artushof»):

Der Alte lächelte ganz seltsam, legte die Hand auf Traugotts Schulter und sprach leise und bedächtig: «Ihr wißt also nicht, daß ich der deutsche

[1] Hoffmann, Bd. 1, S. 95. — Heine, Bd. 4, S. 369. — [2] Außer den angeführten Stellen vgl. noch Hoffmann, Bd. 11, S. 43, Z. 26 ff. («Prinzessin Brambilla»).

Maler Godofredus Berklinger bin ...» Traugott verstummte vor Erstaunen; er merkte aber wohl bald, daß der Alte, der sich für den Meister der mehr als zweihundert Jahre alten Gemälde hielt, von einem besondern Wahnwitze befangen sein müsse.

Heine, Bd. 3, S. 193, Z. 15 ff. («Ideen. Das Buch Le Grand»):

Es sind ja kaum 3000 Jahre, seitdem Ihnen dieses gesagt worden, und schöne Frauen pflegen sonst eine zarte Schmeichelei nicht so schnell zu vergessen.

Heine, Bd. 3, S. 295, Z. 24 ff. («Die Bäder von Lucca»):

... wenn sie vielleicht zweihundert Jahre früher gelebt hätten, wie es mir mit meinem Freunde Michael de Cervantes Saavedra begegnet, oder gar wenn Sie hundert Jahre später auf die Welt gekommen wären als ich, wie ein anderer intimer Freund von mir, dessen Namen ich nicht einmal weiß, eben weil er ihn erst bei seiner Geburt, Anno 1900, erhalten wird!

Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 369 (Brief an Rahel Varnhagen von Ense, vom 12. April 1823):

Sie dürfen sich nicht mit einem schlechten Gedächtnisse entschuldigen, Ihr Geist hat einen Kontrakt geschlossen mit der Zeit; und wenn ich vielleicht nach einigen Jahrhunderten das Vergnügen habe, Sie als die schönste und herrlichste aller Blumen im schönsten und herrlichsten aller Himmelsthäler wiederzusehen, so haben Sie wieder die Güte, mich arme Stechpalme (oder werde ich noch was Schlimmeres sein?) mit Ihrem freundlichen Glanze und lieblichem Hauche, wie einen alten Bekannten, zu begrüßen.

Im «Meister Floh» tritt Dörtje Elverdink, die Tochter der Blumenkönigin, und als solche Prinzessin Gamaheh genannt, auf, zu der die Distel Zeherit in heftiger Liebe entbrannt ist; im «Goldnen Topf» spricht der Archivarius Lindhorst unmittelbar vor der oben angeführten Stelle von der Feuerlilie, die von dem Jüngling Phosphorus geliebt wird, und die später Blumenkönigin wird. Die aus «Meister Floh» angeführte Episode spielt in Indien. — Heines Abhängigkeit läßt sich nicht verkennen: bei beiden Dichtern sind drei verschiedene Motive vereinigt, nämlich das Übergehen der Zeitbegriffe, dann das Motiv Menschen als Blumen zu denken und schließlich die Verlegung des Schauplatzes nach Indien, nach «Famagusta», dem orientalischen Fabellande oder überhaupt dem Orient. Auch hier können wir, wie oft, wenn Heine Hoffmannsche Motive aufnimmt, einen charakteristischen Unterschied beobachten: Was bei Hoffmann breit ausgeführte Handlung ist, das wird bei Heine zum knappen poetischen Bilde; er versteht es, das Charakteristische und Prägnante



eines vorgefundenen Motives scharf herauszuheben, und verwendet dieses dann als gelegentlichen Schmuck. Hoffmann will durch die angeführten Stellen — die aus der «Brautschau» ist vielleicht auszunehmen — Märchenstimmung erzeugen; eine solche Absicht liegt Heine jedoch ganz fern, er verlangt von niemand Glauben an die von ihm gebrauchten Bilder, er will durch sie nur die Komik seiner Schilderung erhöhen.

Greinz weist (S. 24 f.) darauf hin, daß Hoffmann sowohl wie Heine das Motiv der an die Wand geschriebenen gespenstischen Schrift verwenden. Von einer Abhängigkeit Heines von Hoffmann kann hier keine Rede sein, da Heine sich in seiner Romanze «Belsatzar» (Bd. 1, S. 46), in der sich das Motiv findet, an die im fünften Kapitel des Buches Daniel gegebene Darstellung und an eine hebräische Hymne anschließt. Hoffmann verwendet in seiner Erzählung «Der Kampf der Sänger» (Bd. 7, S. 22 ff.) allerdings gleichfalls das Motiv einer an die Wand geschriebenen Mahnung; er hat dieses Bild jedoch nicht aus dem Buche Daniel entnommen, sondern es findet sich schon in seiner Vorlage, in Johann Christof Wagenseils «Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst»[1], auf die er selbst in den Gesprächen der Serapionsbrüder hinweist (Bd. 7, S. 22, Z. 6 f.). — Hoffmann und Heine lassen übereinstimmend die an der Wand erscheinende Schrift feurig werden, während ihre Vorlagen nur von einer an der Wand erschienenen Schrift sprechen, ohne dabei zu sagen, welcher Art diese war. Es ist jedoch nicht notwendig, deshalb anzunehmen, daß Heine sich an Hoffmann anschließt, indem er von einer feurigen Schrift spricht; die Vorstellung, daß die Schrift feurig gewesen sei, liegt dem ganzen Bilde sehr nahe. Greinz' Hinweis hat also für uns nur insofern Bedeutung, als dadurch ein weiteres Beispiel geliefert wird, daß Heine durch seine Veranlagung zu denselben Motiven und Bildern als Hoffmann hingeführt wird.

Einen ähnlichen Zweck mag Greinz mit einem andern Hinweise verfolgen, indem er nämlich eine Reihe einzelner Stellen aus Hoffmann und aus Heine aufzählt, die Schilderungen von Zaubergärten

[1] Joh. Christ. Wagenseil, De sacri Rom. Imp. Libera Civitate Noribergensi commentatio. Accedit de Germaniae Phonascorum Von der Meister-Singer origine, praestantia, utilitate et institutis, sermone vernaculo liber, S. 510 ff. (Altdorf 1697).

geben.[1] Das gleiche gilt für eine weitere von Greinz (S. 31) angeführte Parallele, nämlich die zwischen der Gespenstererscheinung in Hoffmanns «Majorat» (Bd. 3, S. 169 ff.) und Heines Gedicht «Der Traumgott bracht' mich in ein Riesenschloß» (Bd. 1, S. 89; Nr. 60). An eine direkte Abhängigkeit Heines ist auch hier nicht zu denken; sie kann wenigstens durchaus nicht bewiesen werden. Daß aber beide Dichter sich dem gleichen oder ähnlichen Stoffe zuwenden, beweist die Ähnlichkeit ihrer Phantasieveranlagung.

Greinz weist (S. 90) noch auf eine weitere Stelle hin, in der wir eine Anlehnung Heines an Hoffmann erkennen können.[2] Die Schilderung der ehrsamen Bürgermeister, die in langem Zuge auf dem Friese des «Artushofes» dargestellt sind, erinnert an die Vision in Heines berühmtem Gedichte «Seegespenst»; die beiden Situationen sind sehr ähnlich: Traugott, der junge Kaufherr, wird durch die vor seiner Seele aufsteigenden Bilder gänzlich in Anspruch genommen, so daß er den Aviso, den er zu schreiben hat, vergißt und statt dessen die Figuren, die ihm einen so tiefen Eindruck gemacht haben, auf das Papier zeichnet. — In Heines «Seegespenst» glaubt der Dichter auf dem Meeresgrunde eine altertümliche niederländische Stadt zu sehen, in der bedächtige schwarzbemäntelte Männer mit weißen Halskrausen über den wimmelnden Marktplatz schreiten. Eine direkte Beeinflussung Heines könnten wir aber trotz der Ähnlichkeit der beiden Bilder nicht annehmen, wenn sich nicht noch eine weitere Übereinstimmung fände, die von Greinz jedoch nicht angeführt wird. Als nämlich Traugott noch ganz in Gedanken versunken dem Herrn Elias Roos den Briefbogen überreicht, auf dem er statt des verlangten Avisos in keckem Umriß die beiden wundersamen Figuren, die seine Phantasie beschäftigten, gezeichnet hat, da reißt ihn dieser aus seinen Träumen mit den zornigen Worten: «Ew. Edlen sind wohl ganz des Teufels?» — In Heines «Seegespenst» wird der Erzähler in ganz gleicher Weise durch den Schiffskapitän seinen träumerischen Phantasien entrissen mit den Worten: «Doktor, sind Sie des Teufels?»

---

[1] Greinz, S. 56. Von Hoffmann zählt er folgende einzelne Stellen auf: Bd. 1, S. 209 ff. und S. 250 f.; Bd. 7, S. 22 f. und S. 229. Von Heine: Bd. 1, S. 8 f., S. 81 f. (Nr. 42); Bd. 2, S. 125 ff. (Nr. 13).

[2] Hoffmann, Bd. 6, S. 143 f. («Der Artushof»); Heine, Bd. 1, S. 175 f. (Nr. 10 Seegespenst).

Heine hat im «Seegespenst» noch eine andere Hoffmannsche Stelle vorgeschwebt, die auch das Motiv der unter dem Wasser erblickten Vision zeigt. Xanthippus hat schon im Jahre 1888 auf das Hoffmannsche Vorbild hingewiesen.[1] In seinem Märchen «Der goldne Topf» (Bd. 1, S. 176 ff.) erzählt dieser nämlich von den wunderbarsten Visionen, die der Student Anselmus unter den Zweigen des Holunderbaumes hat; Anselmus hört Glocken erklingen, ein Paar herrliche dunkelblaue Augen blickten ihn an, und er sieht drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein, und ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit erfüllt ihn. Aus seiner Verzückung wird er durch die Worte einer vorbeigehenden Bürgersfrau herausgerissen: *Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste?* Es war Anselmus so, als würde er aus einem tiefen Traum gerüttelt oder gar mit eiskaltem Wasser begossen. Als Anselmus nachher mit dem Konrektor Paulmann, dessen beiden Töchtern, sowie dem Registrator Heerbrand über die Elbe fährt, *da war es ihm, als zögen die goldnen Schlänglein*, die er unter dem Holunderbaume erblickt hatte,

> durch die Flut. Alles, was er . . . Seltsames geschaut, trat wieder lebendig in Sinn und Gedanken, und aufs neue ergriff ihn die unaussprechliche Sehnsucht, das glühende Verlangen, welches . . . seine Brust in krampfhaft schmerzvollem Entzücken erschüttert.

Voll von übergroßer Sehnsucht macht er eine heftige Bewegung, als wolle er sich in die Flut stürzen. Der Schiffer erwischt ihn jedoch beim Rockschoß mit den Worten: *Ist der Herr des Teufels?*

In diesem Falle kann über die Abhängigkeit Heines kein Zweifel sein, Motiv und Ausführung der Bilder zeigen zu große Übereinstimmungen. Hoffmann schwächt die Wirkung des Motives im «Goldnen Topf» dadurch ab, daß er es zweimal unmittelbar nacheinander gebraucht; zweimal wird Anselmus aus seinen Träumen gerissen, zuerst durch die Bürgersfrau und dann durch den Schiffer. Heine hat den Effekt viel stärker herausgearbeitet, er konnte das tun, da es sich für ihn nur um das Gedicht handelte, das er von vornherein auf dieses Motiv zugeschnitten hatte, während Hoffmann auf die fortlaufende Erzählung Rücksicht nehmen mußte.

In den «Elixieren des Teufels» verwendet Hoffmann ein Motiv,

---

[1] Xanthippus, Was dünket euch um Heine? S. 41 f. (Leipzig 1888); vgl. Heine, Bd. 7, S. 624.

das er vielleicht von Karl Grosse entlehnt haben mag[1], nämlich das der Ähnlichkeit der Dame im Kartenspiel mit der Geliebten des Spielenden. Medardus-Leonhard wird am Hofe des Fürsten gezwungen, sich am Pharospiele zu beteiligen; der Fürst wählt für ihn die Karten, die ihm aber nur Verlust bringen; er fährt in seiner Erzählung weiter fort:

> Ich zog aus meinen Karten, ohne sie anzusehen, blindlings eine heraus, es war die Dame. — Wohl mag es lächerlich zu sagen sein, daß ich in diesem blassen leblosen Kartengesicht Aureliens Züge zu entdecken glaubte.

Medardus setzt die letzten fünf Louisdor, die er noch bei sich hat, auf die Karte; sie gewinnt; er setzt immer fort und fort auf die Dame, sie gewinnt immer wieder von neuem, so daß er schließlich mit einem ungeheuern Gewinne den Pharotisch verläßt (Bd. 2, S. 123 f.). In Heines «Ratcliff» finden wir eine Verwendung des gleichen Motives, nur mit dem entgegengesetzten Erfolge für den Spieler. Ratcliff erzählt dem Lesley von seinen Versuchen, des Herzens Qual zu übertäuben; er sagt (Bd. 2, S. 327 f.):[2]

> Sogar beim Pharo fand ich keine Ruh'
> Marias Aug' schwamm auf dem grünen Tische;
> Marias Hand bog mir die Parolis;
> Und in dem Bild der eckigen Coeur-Dame
> Sah ich Marias himmelschöne Züge!
> Maria war's, kein dünnes Kartenblatt;
> Maria war's, ich fühlte ihren Atem;
> Sie winkte: ja! sie nickte: ja! — va banque! —
> Zum Teufel war mein Geld, die Liebe blieb.

Es erscheint zweifellos, daß Heine das Bild von Hoffmann übernommen hat, wenn auch dessen Verwendung durchaus verschieden ist. Die Wirkung der Hoffmannschen Erzählung ist bedeutend unheimlicher, der Leser erlebt gleichsam die Spannung der Spieler mit, wie sich der Gewinn bei Medardus immer mehr häuft, und jeder erwartet, daß schließlich das Glück die Dame verlassen muß; man erschrickt vor dem Gedanken, daß eine übernatürliche Beziehung zwischen Aurelie, der Karte und Medardus möglich sei. Ratcliffs Erzählung befestigt in uns den Gedanken, daß dieser stets vom Unglück verfolgt wird; wir wundern uns kaum darüber, daß er im Spiele ver-

[1] Grosse, Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C.* von G.**. Bd. 1, S. 29 (Hohenzollern 1794).

[2] O. zur Linde, S. 193.

liert, und die Ähnlichkeit der Coeurdame mit der Geliebten sind wir weit eher geneigt auf Rechnung seiner erhitzten Einbildungskraft zu setzen als bei Medardus.

Unter Hoffmanns Einfluß steht Heine in seinen Schilderungen von Visionen; auf die Beziehungen zwischen Hoffmanns «Elixieren» und Heines «Traumbildern» wurde schon oben (S. 57 f.) hingewiesen; die Vision der Sara im «Rabbi von Bacherach»[1] ist ganz in Hoffmannscher Art erzählt, ohne daß es möglich wäre, geradezu ein bestimmtes Vorbild anzuführen; ähnliche Visionen schildert Hoffmann wiederholt, so in der Novelle «Der unheimliche Gast» (Bd. 8, S. 110), in dem «Elementargeist» (Bd. 13, S. 168) u. s. w.

Bemerkenswert ist, daß Sara die Vision hat, als sie sich zwischen Schlafen und Wachen in dem Zustande des Delirierens befindet, der Hoffmann in besonderem Maße als der der poetischen Empfänglichkeit gilt; Hoffmann weist oft auf diesen Zustand hin (z. B. Bd. 1, S. 46, Z. 12), und es ist wahrscheinlich, daß Heine ihm in der Verwendung dieses Motives bewußt folgt.

In den «Elixieren des Teufels»[2] erzählt Medardus ein hochromantisches Erlebnis, das er in der Klosterkirche gehabt hat; er saß im Beichtstuhl, da rauschte es in seiner Nähe, und er erblickt ein großes schlankes Frauenzimmer, das sich ihm naht, um zu beichten. Die Unbekannte bekennt ihm nun, daß sie eine verbotene Liebe hege, die um so sündlicher sei, als den Geliebten heilige Bande auf ewig fesselten; *schließlich brach sie los: «Du selbst — du selbst, Medardus, bist es, den ich so unaussprechlich liebe!»* Wie im tötenden Kampfe zuckten Medardus' Nerven, ein nie gekanntes Gefühl zerriß seine Brust. — Ein Altar der Kirche war der heiligen Rosalie geweiht; in dem Altarbilde erkennt Medardus seine Geliebte wieder. Die Unbekannte gleicht der Rosalie völlig, auch ihre Kleidung ist die gleiche. Medardus wird nun von ihrem Bilde unablässig verfolgt, und er beschließt, aus dem Kloster zu entfliehen.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit der aus Hoffmann angeführten Stelle zeigt die folgende Erzählung aus Heines «Florentinischen Nächten»; Maximilian erzählt der Maria:[3]

---

[1] Heine, Bd. 4, S. 462. Herr Prof. Ellinger hatte die Güte, mich auf diese Stelle aufmerksam zu machen.

[2] Hoffmann, Bd. 2, S. 38 f. — O. zur Linde, S. 201 f.

[3] Heine, Bd. 4, S. 328; O. zur Linde, S. 201 f.

> Nur einmal war ich in ein Gemälde verliebt. Es war eine wunderschöne Madonna, die ich in einer Kirche zu Köln am Rhein kennen lernte. Ich wurde damals ein sehr eifriger Kirchengänger, . . .

In den «Memoiren des Herren von Schnabelewopski» (Bd. 4, S. 95) findet sich eine ähnliche Schilderung, die auf das Hoffmannsche Vorbild zurückzugehen scheint:

> . . . die letzten Sonnenlichter fallen durch die bunten Fensterscheiben; die Kirche ist leer; nur vor dem silbernen Grabmal des Heiligen liegt eine betende Gestalt, ein wunderholdes Frauenbild, das mir einen raschen Seitenblick zuwirft, aber ebenso rasch sich wieder gegen den Heiligen wendet und mit ihren sehnsüchtig schlauen Lippen die Worte flüstert: «Ich bete dich an!» . . . das holde Frauenbild erhob sich von den Stufen des Grabmals, warf ihren weißen Schleier über das errötende Antlitz und verließ den Dom.

Auch die folgende Beschreibung der leidenschaftlichen Unruhe, in die Schnabelewopski durch das Erlebnis versetzt wird, zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem bei Medardus durch die Begegnung herbeigeführten Zustande.

Die zuletzt angeführte Stelle aus «den Memoiren des Herren von Schnabelewopski» zeigt fast die gleiche Situation wie das Hoffmannsche Vorbild: beide, Hoffmann und Heine, erzeugen zuerst eine gewisse weihevolle Stimmung bei dem Leser, sie grundieren gleichsam die Leinewand, auf der sie das romantische Gemälde ausführen wollen; wir werden von beiden in eine leere Kirche geführt, die von dem durch die bunten Kirchenfenster fallenden Lichte magisch erleuchtet ist. Einen charakteristischen Unterschied können wir beobachten: während bei Hoffmann volle Klarheit über den Sinn der Worte der Unbekannten herrscht und wir vielleicht nur darüber im Zweifel sein können, ob wir nicht das ganze Erlebnis auf Rechnung der erhitzten Einbildungskraft des Medardus setzen müssen, läßt uns Heine im ungewissen darüber, ob die Worte: *Ich bete dich an*! wirklich an Schnabelewopski gerichtet sind. Die ganze Szene ist bei Heine mehr skizzenhaft behandelt, er läßt es auch unbestimmt, ob die Abreise Schnabelewopskis mit seinem Erlebnis in der Kirche in Zusammenhang steht; für Medardus wird die Begegnung mit der Unbekannten die Veranlassung, daß ihm der Klosterzwang unerträglich wird und er den Entschluß zur Flucht faßt. Wir sehen also wieder: was bei Hoffmann breit ausgeführt ist, worauf sich die weitere Handlung stützt, das wird von Heine zum gelegentlichen Schmuck

verwendet, der skizzenhaft hingeworfen das Auge des Beschauers für einen Augenblick fesselt.

Die gleiche Beobachtung machen wir bezüglich der aus den «Florentinischen Nächten» angeführten Stelle; man weiß nicht, will Maximilian ein wirkliches Erlebnis erzählen, oder will er nur einen Witz machen, so selbstironisierend klingen seine Worte. Und auch hier ist das ganze Erlebnis nur mit wenigen Worten angedeutet, aber schon in den wenigen Worten zeigt sich wieder ganz das Hoffmannsche Bild: der Schauplatz ist eine Kirche; wie Medardus das Bild der heiligen Rosalie liebt, so Maximilian das der Madonna; Medardus liegt stundenlang, wie von verderblichem Wahnsinn befangen, vor dem Altar der heiligen Rosalie, Maximilian wird ein sehr eifriger Kirchengänger. In dem Gedichte «Im Rhein, im schönen Strome» (Bd. 1, S. 69) nähert sich Heine der Wirklichkeit noch mehr: er vergleicht nur das Bildnis Unsrer lieben Frau mit dem der Liebsten.

Mag die aus den «Florentinischen Nächten» angeführte Stelle auch nicht in direkter Anlehnung an das Hoffmannsche Bild geschaffen sein, so möchte ich die Möglichkeit einer Reminiszenz an Hoffmanns «Elixiere» doch nicht zurückweisen.

Gustav Karpeles kommt in einem Aufsatz über «Heine und die Musik»[1] zu dem Resultate, daß Heine nicht eigentlich musikalisch gewesen ist, und ungefähr das gleiche Urteil fällt Alfred Bock.[2] Wir müssen dem Urteil beistimmen, wenn wir unter «musikalisch sein» die musikalische Produktivität und Reproduktivität allein verstehen; aber Heine war nicht etwa musikalischer Nihilist; daß er für musikalische Schönheiten empfänglich ist, beweisen seine Gedichte, an deren rhythmischem Wohlklang man sich schon lediglich der musikalischen Wirkung wegen erfreut.

---

[1] Gustav Karpeles, Heinrich Heine und seine Zeitgenossen, S. 128 ff. (Berlin 1888).

[2] Alfred Bock, Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik, S. 219 ff. (Leipzig 1893). Er schreibt S. 228: «Man bewundert die geschickte Art, mit der er [Heine] das 'Theoretisieren' in der musikalischen Kritik, wovon er freilich nichts verstand, verurteilt»; S. 232: «... während ihm offenbar für die Gedankentiefe und wunderbare Schönheit des Paulus das musikalische Verständnis fehlte»; S. 236: «... ihre [der musikalischen Berichte] glänzende Sprache, der überquellende Humor, der beißende Spott, womit sie gewürzt sind, dürfen uns jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Heine — um den landläufigen Ausdruck zu gebrauchen — nicht musikalisch gewesen ist.»

Will ein Schriftsteller von musikalischen Erzeugnissen sprechen, so wird seine Schilderung leicht metaphorisch werden, da die Sprache, die vorwiegend das Ausdrucksmittel der Vorstellungen ist, mit der Musik, dem Ausdrucksmittel des Gefühls, zu wenig Gemeinsames hat, als daß sie ihr völlig gerecht werden könnte. Es liegt dann nahe, daß Töne mit Sichtbarem verglichen werden; das ist keine besonders romantische Darstellungsart, sondern sie liegt in der Sache begründet. Allerdings können die gewählten Bilder von größerer oder geringerer Anschaulichkeit sein, sie können den auszudrückenden Gedanken glücklich erweitern, oder durch die geringe Anschaulichkeit, durch die mangelnden Beziehungen zwischen dem Gegenstande und seinem Bilde komisch wirken. Diese Wirkung hat z. B. Heine absichtlich herbeigeführt, wenn er in den «Briefen aus Berlin» (Bd. 7, S. 574) sagt:

> Die Tauben aber waren ganz entzückt von so vieler Herrlichkeit und versicherten, daß sie diese schöne Musik mit den Händen fühlen konnten.

Aus Paris schreibt Heine noch 1841:[1]

> Daß man hier fast in lauter Musik ersäuft, daß es in Paris fast kein einziges Haus gibt, wohin man sich ... retten kann vor dieser klingenden Sündflut, daß die edle Tonkunst unser ganzes Leben überschwemmt.

Auch dieses Bild der überströmenden musikalischen Flut soll komisch wirken. —

Hoffmann, der ja nicht nur Schriftsteller, sondern auch bedeutender Musikkünstler und Komponist war, ist vielleicht besonders kühn, aber auch sehr glücklich in seinen musikalischen Vergleichen. Die Musik nennt er (Bd. 1, S. 46) eine in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur. — Eine feste Grenze zwischen der Malerei und der Tonkunst erkennt er nicht an, oder er hält sie doch für überschreitbar. In den «Kreisleriana» sagt er (Bd. 1, S. 46):

> Nicht sowohl im Traume, als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorgeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kömmt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden, und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten. —

Dieser seiner Empfindung gemäß wendet Hoffmann nun auch in seinen Schriften Vergleiche zwischen Tönen und Farben sehr

---

[1] Heine, Bd. 6, S. 259; O. zur Linde, S. 132.

häufig an, oft scheint er sich gar nicht mehr dessen bewußt zu sein, daß er in Metaphern schildert; er läßt manchmal die Töne nicht nur zu Farben werden, sondern behandelt sie geradezu als lebende Wesen, als Personen. So schreibt er z. B. in dem «Briefe des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn» (Bd. 1, S. 287, Z. 29 ff.):

> Begegnest Du daher, Baron Wallborn! solchen Tönen und Melodien auf Deinem Wege, oder siehst Du sie, wenn Du zu Deiner Wolke aufschwebst, unter Dir, wie sie in frommer Sehnsucht nach Dir aufblicken, so sage ihnen, Du wolltest sie wie liebe Kindlein hegen und pflegen. . . .

Einige Zeilen weiter unten spricht dann Kreisler von dem Spuk, den oft seine eigenen Noten treiben:

> die werden oft lebendig und springen wie kleine schwarze, vielgeschwänzte Teufelchen empor aus den weißen Blättern — sie reißen mich fort im wilden unsinnigen Dreher, . . . aber ein einziger Ton, aus heiliger Glut seinen Strahl schießend, löst diesen Wirrwarr, . . .

Wir sehen schon an diesen wenigen Beispielen, wie sehr Hoffmann geneigt ist, jede Empfindung auf musikalische Verhältnisse zu übertragen, und es mag bei ihm wohl mehr als ein grotesker Scherz sein, wenn er sagt, Kreisler habe ein Kleid getragen, dessen Farbe in Cismoll ging, weshalb er zur Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus Edurfarbe darauf setzen ließ (Bd. 1, S. 286, Z. 38 f.). Die von Hoffmann angewandten Bilder erscheinen uns weniger gesucht und übertrieben, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß sie von einem durch und durch musikalischen Menschen stammen, der mit einer lebhaften anschaulichen Phantasie begabt ist. Heine erscheint mir in der Mehrzahl seiner auf die Musik bezüglichen Vergleiche weniger glücklich und geschmackvoll, und es mag das mit darin seinen Grund haben, daß er auf diesem Gebiete unselbständig war und sich mehr als sonst an ältere Vorbilder anlehnen mußte.

Es mag darauf hingewiesen werden, daß die Sprache der hier beobachteten Eigentümlichkeit des Hoffmannschen und des Heineschen Stiles entgegenkommt; man spricht allgemein von «schreienden», von «lebhaften» oder von «ruhigen Farben», man nennt intensives Rot «knallrot» u. a. Es werden nach diesen Ausdrücken den Farben Eigenschaften zugeschrieben, die ihnen an sich nicht zukommen, die aber zur größern Anschaulichkeit beitragen. Hoffmann, der Farben, Töne und Düfte für verschiedene Äußerungen derselben Kraft hält oder annimmt, sie wären auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den

Lichtstrahl erzeugt, neigt infolge dieser Auffassung von vornherein dazu, die den Farben und den Tönen zukommenden Eigenschaftswörter ohne Unterschied zu gebrauchen. Aber nicht allein das; durch die Musik läßt er sich inspirieren; wie ihm oft Gemälde den Stoff zu seinen Erzählungen lieferten, so scheint er andererseits wiederholt die Stimmung und ganze Haltung einer Erzählung der musikalischen Inspiration zu verdanken zu haben. Für Hoffmann selbst mag das Gültigkeit haben, was er Theodor, den Helden der «Fermate», erzählen läßt (Bd. 6, S. 59):

> ... aber er durfte nur wieder einmal einen wackern Satz in seiner starken Manier spielen, und versöhnt war ich mit ihm und der Kunst. Ganz wunderbar wurde mir dann oft zu Mute, mancher Satz, vorzüglich von dem alten Sebastian Bach, glich beinahe einer geisterhaften graulichen Erzählung, und mich erfaßten die Schauer, denen man sich so gern hingiebt in der fantastischen Jugendzeit.[1]

An einer andern Stelle der «Serapionsbrüder» (Bd. 6, S. 51, Z. 27 ff.) heißt es:

> ... ich weiß es ja, sobald nur die Musik im Spiele ist, gerätst du in einen somnambulen Zustand und hast die seltsamsten Erscheinungen.

Derartige seltsame Erscheinungen schildert nun Hoffmann an andern Stellen, und auch aus Heines Werken lassen sich Darstellungen solcher Visionen anführen, die in jenen vielleicht ihre Vorbilder haben. Man vergleiche folgende Beispiele. In «Don Juan» schildert Hoffmann, was in ihm während der Ouverture vorgeht[2]:

> In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno all pianto; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekannten, gräßlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, trat klar vor meines Geistes Augen.

---

[1] Daß sich Dichter durch die Musik inspirieren lassen, ist natürlich nicht allein bei den Romantikern zu beobachten. Gottfried Keller erzählt von sich selbst (Jakob Baechtold, G. Kellers Leben, Bd. 3, S. 272, 2. Aufl., Berlin 1897), es sei ihm in einem Konzerte durch die elementare Gewalt der Töne beim Einsetzen des Chorales «Nun danket alle Gott» das Schlußmotiv zu «Regine», einer der im «Sinngedicht» enthaltenen Erzählungen, eingefallen.

[2] Hoffmann, Bd. 1, S. 63; O. zur Linde, S. 133.

In «Kreislers musikalisch-poetischem Klub» (Bd. 1, S. 288 ff.) beschreibt Hoffmann die visionären Bilder, die Kreisler durch Anschlagen der verschiedenen Akkorde in sich selbst erzeugt; ehe Kreisler in den Akkorden zu phantasieren beginnt, löscht er die Lampen; dann überläßt er sich ganz den ihm durch die Töne zugetragenen Phantasien, bis ihn schließlich die Cmoll-Akkorde zu wilder Raserei und verzweifelter Furcht vor dem Wahnsinn hinreißen. Der *treue Freund* zündet die Lichter wieder an, um ihn so den auf ihn einstürmenden düstern Bildern zu entziehen.

Hoffmann schildert im «Rat Krespel» (Bd. 6, S. 50) einen Traum Krespels; dieser glaubt seine Tochter Antonie im Nebenzimmer singen zu hören, der Konzertmeister B. . . begleitete sie. Antoniens Gesang wird immer kräftiger und steigt zum schmetternden Fortissimo auf. Plötzlich umgibt Krespel eine blendende Klarheit, er erblickt den Konzertmeister B. . . und Antonien, die sich umschlungen halten und sich voll seligen Entzückens anschauen. Als er erwacht, ist ihm noch eine fürchterliche Angst aus dem Traume geblieben; er eilt in Antoniens Zimmer und findet sie tot. Hier ist die Wirkung des Gesanges mit der Tragik des Todes zu einem eindrucksvollen Bilde vereinigt. Durch die Musik, die allerdings hier nur geträumt wird, belebt sich die Phantasie des Hörenden. In seinem Innern wird durch die Töne ein so deutliches Bild erzeugt, daß er es körperlich zu sehen glaubt.

Heine schildert als «Maximilian» in den «Florentinischen Nächten» ein Violinkonzert Paganinis, das er in Hamburg mitangehört hat.[1] Er spricht von seinem musikalischen zweiten Gesicht, seiner Begabnis, bei jedem Tone, den er erklingen hört, auch die adäquate Klangfigur zu sehen. Während des Spieles Paganinis hat er die eigentümlichsten Visionen. Zuerst erblickt er den Violinspieler im Zimmer einer Primadonna, ihm zur Seite ein hübsches junges Geschöpf, dessen Gesang Paganini auf der Violine begleitet. Anbetend sinkt der Violinist seiner Amata zu Füßen; dabei erblickt er einen unter dem Bette verborgenen Abbate, den er wütend hervorzieht, mißhandelt und zur Tür hinauswirft. Dann zieht er plötzlich ein Stilett und durchbohrt die Sängerin. In diesem Augenblick wird die Vision unterbrochen durch den Beifall der Konzertzuhörer, Paganini steht wieder wie vor

[1] Bd. 4, S. 339 ff.; O. zur Linde, S. 135.

Beginn des Spieles steif und unbeholfen auf der Bühne und verbeugt sich dankend.

Mit dem Spiele beginnen auch sofort wieder die Visionen Maximilian-Heines; er sieht den Meister in einem gelb-roten Gewande, die Füße sind ihm durch schwere Ketten belastet. Allerlei gespenstige Gestalten umgeben ihn, und aus der Violine dringen Angstlaute und ein entsetzliches Seufzen und ein Schluchzen, wie man es noch nie gehört auf Erden. Plötzlich tat der gequälte Violinist einen so verzweifelten Strich, daß die Ketten zersprangen und die Erscheinungen verschwanden. — Auch bei dem weitern Spiele hat Maximilian Visionen; zuerst erblickt er Paganini als Mönch auf einem felsigen Vorsprung am Meere, und nachher glaubt er in einem Dome zu sein; der Raum, in dem er sich befindet, hat sich zu kolossalen Dimensionen ausgedehnt, in der Mitte schwebte eine leuchtende Kugel, auf der riesengroß und stolzerhaben Paganini stand und die Violine spielte.

In den Berichten «Über die französische Bühne»[1] erzählt Heine von einem Konzerte, in dem er Liszt spielen hörte. Da Heine ein Sonntagskind ist und die Gespenster auch sieht, die andere Leute nur hören, da bei jedem Tone, den die Hand auf dem Klavier anschlägt, auch die entsprechende Klangfigur in seinem Geiste aufsteigt, so wirkt Liszts Musik nicht angenehm auf sein Gemüt.

Es war im Konzerte zum Besten der unglücklichen Italiener, wo ich Liszt verflossenen Winter zuletzt spielen hörte, ich weiß nicht mehr was, aber ich möchte darauf schwören, er variierte einige Themata aus der Apokalypse. Anfangs konnte ich sie nicht ganz deutlich sehen, die vier mystischen Tiere, ich hörte nur ihre Stimme, besonders das Gebrüll des Löwen und das Krächzen des Adlers. Den Ochsen mit dem Buch in der Hand sah ich ganz genau. Am besten spielte er das Thal Josaphat. Es waren Schranken wie bei einem Turnier, und als Zuschauer um den ungeheuren Raum drängten sich die auferstandenen Völker, grabesbleich und zitternd. Zuerst galoppierte Satan in die Schranken, schwarzgeharnischt, auf einem milchweißen Schimmel. Langsam ritt hinter ihm her der Tod auf seinem fahlen Pferde. Endlich erschien Christus, in goldener Rüstung, auf einem schwarzen Roß, und mit seiner heiligen Lanze stach er erst Satan zu Boden, hernach den Tod, und die Zuschauer jauchzten ... Stürmischen Beifall zollte man dem Spiel des wackeren Liszt, welcher ermüdet das Klavier verließ, ...

[1] Bd. 4, S. 559; O. zur Linde, S. 134.

Wir müssen Heines Phantasie bewundern, die ihm solche Bilder zeigte, — aber wir vermögen nicht an sein musikalisches zweites Gesicht zu glauben. Der Vorgang ist vielmehr so zu erklären, daß die von ihm angehörte Musik die gleichen Empfindungen in ihm hervorbringt als die angeblich durch die Musik erzeugten Bilder. Dabei müssen wir überdies noch feststellen, daß Heine nicht unbefangen an seine Schilderung herantrat; die beiden ersten Bilder aus dem Paganinischen Konzert sind die Schilderung eines angeblichen Erlebnisses Paganinis, das aber in keiner Weise verbürgt ist. Der Violinist soll in der Wut der Eifersucht nach der einen Lesart seine Geliebte, nach der andern seinen Nebenbuhler erstochen und dann längere Zeit auf einer Galeere als Sträfling zugebracht haben; so erklärte man sich die Verwendung eines längeren Zeitraumes, während dessen Paganini nicht öffentlich aufgetreten war. Paganini selbst hat wiederholt versucht, diese Verdächtigungen zu widerlegen und in Vergessenheit zu bringen, ohne daß er mit seinen Bemühungen Erfolg gehabt hätte[1]. — Wenn Heine die geschilderten Szenen wirklich vor seinem innern Auge erblickt hat, so wird die erste aus dem Konzerte Paganinis wahrscheinlich lediglich darauf zurückzuführen sein, daß er sich vergegenwärtigte, dieser selbe Mensch, den er auf der Bühne vor sich sah, hätte so furchtbare Erlebnisse gehabt; das Geigenspiel hat dann vielleicht die einmal vorhandene Stimmung nur befördert. Wie wenig Heine übrigens an der betreffenden Stelle verlangt wörtlich genommen zu werden, können wir aus der Beschreibung des Begleiters Paganinis, des Komödienschreibers Harrys aus Hannover, erkennen. Der taube Maler Lyser, mit dem zusammen Heine auf dem Jungfernstiege in Hamburg Paganini und Harrys beobachtet, hält diesen für den Satan, an den der Violinist durch einen blutigen Kontrakt gebunden wäre; — Beweis genug, daß auch die unmittelbar folgende Beschreibung des Konzertes nicht wörtlich genommen werden soll.

Heine macht von dem gleichen Kunstmittel schon in einer Romanze aus dem Jahre 1819 «An eine Sängerin»[2] Gebrauch. Die

[1] Vgl. F. J. Fétis, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Bd. 6, S. 409 (Paris 1864).

[2] Bd. 1, S. 51. Elster weist in seiner Ausgabe (Bd. 4, S. 342, Anm.) auf die Ähnlichkeit des in dem Gedicht angewandten Motives mit dem in der Schilderung von Paganinis Violinvortrag hin. — O. zur Linde, S. 135.

ganze Situation ist hier lebenswahrer; durch den Gesang wird der Dichter in eine träumerische Stimmung versetzt: es ist ihm, als wäre er wieder Kind und läse von Roland und der Schlacht bei Ronzisval. Vor seinem innern Auge erscheinen ihm die Ritter, und er sieht, wie die Schlacht geschlagen wird. Auch hier wird er durch die Beifallsbezeugungen der Zuhörer aus seinen Träumen gerissen.

Die drei letzten aus Heines Werken angeführten Stellen zeigen eine gewisse Ähnlichkeit in der Art der Verwendung des Motives mit der «Kreislers musikalisch-poetischem Klub» von Hoffmann (Bd. 1, S. 288—292), doch ohne daß dadurch eine bewußte Anlehnung bewiesen würde. Immerhin sind Heines Schilderungen ganz in Hoffmannscher Farbe gehalten; er hat ein ihm von Hoffmann überliefertes Motiv erweitert und fortgeführt. Eine solche selbständige Fortführung Hoffmannscher Bilder ist für unsere Untersuchung wichtiger als etwa eine hin und wieder vorkommende wörtliche Anlehnung.

Eine weitere Anwendung des gleichen oder doch ähnlichen Motives findet sich in «Der Stadt Lucca»[1]:

> Da liege ich, mit phantasierender Seele der seltsamen Musik noch seltsamere Texte unterdichtend; dann und wann schweifen meine Blicke durch die dämmernden Bogengänge und suchen die dunkeln Klangfiguren, die zu jenen Orgelmelodien gehören.

Auch hier wird der Dichter durch die Musik zu Phantasien angeregt; die nur in seiner Vorstellung lebenden Gestalten projiziert er in den Raum, in dem er sich befindet, er sucht in den Bogengängen des Domes nach den Klangfiguren; diesmal bleibt es unklar, welcher Art die Klangfiguren sind.

Einer ähnlichen Vorstellung begegnen wir ferner in Heines «Lutezia»[2]:

> Die Oper von Monsigny mahnte mich unmittelbar an seinen Zeitgenossen, den Maler Greuze: ich sah hier wie leibhaftig die ländlichen Szenen, die dieser gemalt, und ich glaubte gleichsam die Musikstücke zu vernehmen, die dazu gehörten.

Die hier ausgesprochene Auffassung entspricht ganz der Hoffmannschen, der in seinen «Höchst zerstreuten Gedanken» (Bd. 1, S. 46, Z. 14) von einer Übereinkunft der Farben und Töne spricht. Eine ähnliche Zusammenstellung, die in Anlehnung an die eben er-

---

[1] Bd. 3, S. 395, Z. 29 ff.; O. zur Linde, S. 135.

[2] Bd. 6, S. 460, Z. 5 ff.; O. zur Linde, S. 136.

wähnte entstanden sein könnte, findet sich in Heines «Lutezia» (Bd. 6, S. 206, Z. 25 ff.); Heine sagt von den Engländern:

> Sie haben weder Gehör noch Farbensinn, und manchmal steigt in mir der Argwohn auf, ob nicht ihr Geruchsinn ebenfalls stumpf und verschnupft sei; ...

In der «Harzreise» (Bd. 3, S. 25, Z. 30) spricht Heine von der harmonischen Farbenverteilung in der Natur und sagt, daß *alle Farben einer Gegend wie leise Musik in einander schmelzen* ... Daß Heine sich mit diesem Bilde an Hoffmann anlehnt, erscheint uns um so wahrscheinlicher, als er unmittelbar darauf Hoffmann selbst erwähnt.

In dem Märchen «Der goldne Topf» (Bd. 1, S. 223) spricht Hoffmann von einer Musik, die den Studenten Anselmus mit süßen lieblichen Düften umgibt. *Zuweilen war es auch, ... als strahlten dann die holden Krystallklänge ... durch das Zimmer.* Heine spricht die gleiche Vorstellung aus, indem er sagt[1]:

> Aber wie schön sind sie erst, diese Italienerinnen, wenn die Musik ihre Gesichter beleuchtet. Ich sage beleuchtet, denn die Wirkung der Musik ... gleicht ganz jenen Licht- und Schatteneffekten, die uns in Erstaunen setzen, wenn wir Statuen in der Nacht bei Fackelschein betrachten.

Es sei auf einen Unterschied hingewiesen, der sich bei den beiden Dichtern in der Anwendung dieser Metaphern beobachten läßt: Hoffmann will in den angeführten Stellen eine romantische Märchenstimmung erzeugen, Heine dagegen wendet sie nur an, um dadurch anschaulicher zu wirken, deshalb erklärt er auch bei der zuletzt angeführten Stelle, wie er den Ausdruck verstanden wissen will. — Auch Hoffmann wendet gelegentlich derartige Metaphern an, um deutlicher zu schildern, so vergleicht er den Gesang zweier Schwestern mit zwei im Wettgesang kämpfenden Nachtigallen, *aus deren tiefster Brust hell und glänzend die herrlichsten Töne auffunkelten* (Bd. 1, S. 287, Z. 5 f.).

Oft vergleichen beide Dichter Töne mit Menschen; im folgenden sind eine ganze Reihe solcher Vergleiche zusammengestellt, die z. T. eine gewisse Ähnlichkeit zeigen.

Im «Kater Murr» erzählt Julia von einem Traum, den sie gehabt hat[2]:

---

[1] Bd. 4, S. 333, Z. 22 ff.; O. zur Linde, S. 132.
[2] Bd. 10, S. 173, Z. 3 ff.; O. zur Linde, S. 131.

Ein wunderbarer Schimmer, wie Mondesglanz, ging auf in Ton und Gesang ... Da gewahrte ich aber, daß ich selbst der Gesang sei, der durch den Garten ziehe, doch so wie der Glanz der Töne verbleiche, müsse ich auch vergehen in schmerzlicher Wehmut!

Wird hier die metaphorische Schilderung durch einen Traum gerechtfertigt, so genügt Hoffmann an einer andern Stelle des «Katers Murr» die exaltierte Stimmung Kreislers, um in den verwegensten Metaphern zu schildern; er sagt[1]:

... dicht vor meiner Nase setzt sich ein Teufelskerl von hungrigem Opponenten hin ... und fragt mich höhnisch: ob es möglich sei, daß ein Ton dunkelblaue Augen haben könne? Ich führe den bündigsten Beweis, daß der Ton eigentlich auch ein Blick sei, der aus einer Lichtwelt durch zerrissene Wolkenschleier hinabstrahle; der Opponent geht aber weiter, und frägt nach Stirn, nach Haar, nach Mund und Lippen, nach Armen, Händen, Füßen, und zweifelt durchaus mit hämischem Lächeln, daß ein bloßer purer Ton mit diesem allem begabt sein könne.

In seinen Berichten über die musikalischen Darbietungen der französischen Hauptstadt in der «Lutezia» spricht Heine auch von Beethoven und dessen Kompositionen. Er sagt[2]:

Für mich ist es ein sehr bedeutungsvoller Umstand, daß Beethoven am Ende seiner Tage taub ward und sogar die unsichtbare Tonwelt keine klingende Realität mehr für ihn hatte. Seine Töne waren nur noch Erinnerungen eines Tones, Gespenster verschollener Klänge, und seine letzten Produktionen tragen an der Stirne ein unheimliches Totenmal.

Über den Vortrag einer deutschen Sängerin in Paris berichtet Heine[3] mit folgenden Worten:

... diese blauäugigen, schmachtenden Waldeinsamkeitstöne, diese gesungenen Lindenblüten mit obligatem Mondschein ...

Einen Ton als solchen sich mit Stirn, Haar, Mund, Füßen und Händen vorzustellen, ist ein recht fernliegendes Bild, auf das Hoffmann nur durch Reflexion verfallen sein kann; es liegt bedeutend ferner als die Beseelung von Bäumen oder Blumen. Daß Heine derartige Bilder von Hoffmann übernommen hat, erscheint zweifellos, wenn man Heines Töne, die an der Stirne ein unheimliches Totenmal tragen, mit Hoffmanns Ton mit dunkelblauen Augen, mit

[1] Bd. 10, S. 223; O. zur Linde, S. 131.
[2] Bd. 6, S. 261; O. zur Linde, S. 136.
[3] A. a. O. S. 265; O. zur Linde, S. 132.

Stirn, Haar usw. vergleicht. Auf Hoffmanns Ton mit dunkelblauen Augen mögen auch die blauäugigen schmachtenden Einsamkeitstöne zurückgehen. Beide Ausdrücke erscheinen zunächst trivial, sie sollen aber mehr sein als ein schlechter Scherz. Hoffmann denkt sich unter diesem Ton mit blauen Augen, Stirn, Mund usw., an dessen Existenz der Opponent nicht glauben will, nicht einen einfachen Ton, denn er sagt gleich darauf, «daß der Ton eigentlich auch ein Blick sei»; aus dem folgenden Satze, in dem gesagt wird, daß auch der Sprechende, Johannes Kreisler, ein glebae adscriptus sei und nicht nur Sonnenstrahlen fräße, geht hervor, daß der Ausdruck nicht wörtlich zu verstehen ist, sondern daß er eine Metapher bildet; aus dem weitern Zusammenhange ergibt sich dann, daß man sich unter dem Ton Julia, Kreislers Geliebte, vorzustellen hat.

Ähnlich verhält es sich mit Heines blauäugigen Waldeinsamkeitstönen; er beschreibt an der betreffenden Stelle der «Lutezia» den Eindruck eines Konzertes, das Schlesinger im Jahre 1841 in Paris veranstaltete, und in dem deutsche Lieder durch Johanna Sophie Löwe gesungen wurden. Um ihren Mißerfolg bei den Franzosen zu erklären, weist Heine auf die spezifisch deutschen Eigenheiten ihres Gesanges hin, in dessen Tönen man gleichsam die blauäugigen schmachtenden Deutschen wiedererkennen könnte. Wenn also auch der Vorstellungsinhalt dieser beiden ziemlich ähnlichen Wendungen verschieden ist, so möchte ich doch annehmen, daß Heine sich noch im Jahre 1841 Hoffmanns Tones mit blauen Augen erinnerte, als er den Konzertbericht niederschrieb.

Eine Mischung von beseelender und metaphorischer Apperzeption finden wir in den folgenden Beispielen. Im «Almansor» beschreibt Heine den Eindruck, den die christliche Kirchenmusik auf den jungen Mohammedaner macht; Almansor erzählt[1]:

Schon an der Pforte goß sich mir entgegen
Ein dunkler Strom gewalt'ger Orgeltöne,
Die hoch aufrauschten und wie schwarzer Sud
Im glühnden Zauberkessel qualmig quollen.
Und wie mit langen Armen zogen mich
Die Riesentöne in das Haus hinein,
Und wanden sich um meine Brust, wie Schlangen,
Und zwängten ein die Brust, und stachen mich,

[1] Bd. 2, S. 284; O. zur Linde, S. 131.

Als läge auf mir das Gebirge Kaff,
Und Simurghs Schnabel picke mir ins Herz.

Ein ähnliches Bild verwendet Hoffmann im «Kampfe der Sänger» (Bd. 7, S. 53, Z. 35 ff.): . . . *die holden Töne einer herrlichen Musik schlüpften über die Blumenbeete hin und brächen wie flimmerndes Morgenrot durch das dunkle Laub* . . . Gebräuchlicher ist ein andres Bild, das wir in dem «Fragment aus dem Leben dreier Freunde» (Bd. 6, S. 135, Z. 9) finden: Die Töne schlafen im Innern der Äolsharfe. Im «Kater Murr»[1] sagt Hoffmann: . . . *wie strömender Hauch des Nachtwindes schwammen die Töne deines tief ins Herz dringenden Liedes herüber* . . . Im «Hund Berganza» (Bd. 1, S. 101, Z. 37) spricht Hoffmann von verworrenen Tönen, *die vergebens danach ringen, Musik zu werden.* Daran werden wir erinnert, wenn wir bei Heine von dem hüpfend hellen Klingen der Zimbeln und den weichen Tönen der Geigen lesen (im «Almansor»; Bd. 2, S. 268).

Töne werden von Hoffmann wiederholt mit Lichtstrahlen verglichen. Im «Ritter Gluck» (Bd. 1, S. 15, Z. 22) heißt es: *Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne* . . . und einige Zeilen weiter (S. 16, Z. 5): *Nun zogen die Töne, wie Lichtstrahlen, aus meinem Haupte* . . . In Hoffmanns «Goldnem Topf» (Bd. 1, S. 238, Z. 32) finden wir ein ähnliches Bild: . . . *jeder Laut strahlte* . . ., ein gleiches im «Kampf der Sänger» (Bd. 7, S. 53 f.): *Und als die Töne heller und heller strahlten* . . .; im «Kater Murr»[2] lesen wir: . . . *doch so wie der Glanz der Töne verbleiche* . . .

Heine lehnt sich im Gebrauch derartiger Metaphern an Hoffmann an. In den «Florentinischen Nächten» (Bd. 4, S. 333, Z. 22 f.) rühmt er die Schönheit der Italienerinnen, *wenn die Musik ihre Gesichter beleuchtet.* In der «Harzreise» (Bd. 3, S. 71, Z. 38) spricht Heine von einem *Blumenregen von klingenden Strahlen und strahlenden Klängen.* Wir sehen, die Vorstellung ist bei beiden Dichtern genau die gleiche; wollen wir nicht annehmen, daß Heine die einzelnen Bilder in direkter Anlehnung an Hoffmann geschaffen hat, so geben wir dadurch zu, daß der Verlauf der Phantasievorstellungen bei beiden große Ähnlichkeit zeigt, da sie unabhängig voneinander in ähnlicher Weise schildern. In den folgenden Beispielen erkennt man die Ähnlich-

---

1 Bd. 10, S. 25, Z. 12 f.; O. zur Linde, S. 130.
2 Bd. 10, S. 173, Z. 8; O. zur Linde, S. 131.

keit Hoffmannscher und Heinescher Bilder; beide gebrauchen Töne, Farben und Düfte als synonym. In Hoffmanns «Goldnem Topf» (Bd. 1, S. 222, Z. 13 ff.) lesen wir:

> Dagegen waren wieder die rosenfarbenen und himmelblauen Vögel, duftende Blumen, und der Geruch, den sie verbreiteten, stieg aus ihren Kelchen empor in leisen lieblichen Tönen, die sich mit dem Geplätscher . . . zu geheimnisvollen Accorden einer tiefklagenden Sehnsucht vermischten.

Bedeutender und voll poetischen Schwunges ist die folgende Stelle aus «Kater Murr» (Bd. 10, S. 54, Z. 30 ff.):

> Der wunderbare Geist des Wohllauts . . . wohnt auch in meiner Brust, aber eingepuppt, keiner freien Bewegung mächtig; doch aus Ihrem Innern, mein Fräulein, schwingt er sich auf zu den lichten Himmelsräumen, in tausend schimmernden Farben, wie das glänzende Pfauenauge. — Ha mein Fräulein! als Sie sangen, aller sehnsüchtige Schmerz der Liebe, alles Entzücken süßer Träume, die Hoffnung, das Verlangen, wogte durch den Wald, und fiel nieder wie erquickender Tau in die duftenden Blumenkelche, in die Brust horchender Nachtigallen!

Hierneben halte man Heines Worte aus «Shakespeares Mädchen und Frauen»[1]: *Den Wert jener tönenden Blumen, die dem jauchzenden Nachtigallherzen Zingarellis entsprossen* . . . Ein ähnliches Bild verwendet Heine im zweiten Teile der «Lutezia» (Bd. 6, S. 457, Z. 23 f.): . . . *die Italienische Oper ist der ewig blühende singende Wald, wohin ich oft flüchte* . . . Ich lasse es auch hier unentschieden, ob eine bewußte oder unbewußte direkte Anlehnung Heines vorliegt, oder ob nur die gleichartige Veranlagung der Phantasie die ähnlichen Bilder veranlaßt hat; dieses erscheint mir allerdings als wahrscheinlicher.

Ob die Vorliebe der Romantiker für Musik ausschließlich auf Tieck zurückzuführen ist, wie O. zur Linde[2] ausführt, mag dahingestellt bleiben; Hoffmann und Tieck kann man in musikalischer Beziehung überhaupt nicht vergleichen, hier ist Hoffmann eben der Künstler, der in der Musik lebt, während Tieck vielleicht nicht mehr als ein lebhafter Nachempfinder ist, — aber diese Frage ist hier nicht zu entscheiden.[3]

---

[1] Bd. 5, S. 389, Z. 24 f.; Otto zur Linde, S. 132 (zitiert falsch!).

[2] O. zur Linde, S. 136 f.

[3] O. zur Linde führt S. 130 ein Zitat Tiecks nach Haym, S. 82, ungenau an, ohne die betr. Stelle bei Tieck selbst anzugeben; es stammt aus der «Liebes-

Abhängigkeit von Hoffmann zeigt Heine in der Verwendung des Traummotives; man kann darin die Anschaulichkeit seiner Phantasie erkennen. Er verkörpert Gefühlserlebnisse in der Form des Traumes und kann so statt abstrakter Auseinandersetzungen konkrete Bilder geben; er folgt darin teilweise Hoffmann, bei dem man ähnliches beobachten kann. Bedeutende Wirkungen rufen beide Dichter dadurch hervor, daß sie uns darüber unklar lassen, ob sie wirkliches Erleben oder ob sie Träume schildern. So beruht die große Wirkung der Erlebnisse des Medardus im Kerker in Hoffmanns «Elixieren des Teufels» (Bd. 2, S. 158 f. und S. 165 f.) z. T. mit darauf, daß wir nicht unterscheiden können, ob wir die Schilderungen von Fieberphantasien lesen, oder ob uns die gespensterhaften Geschehnisse als von Medardus wirklich erlebt geschildert werden. In Heines «Atta Troll» (Kaput 21; Bd. 2, S. 403 f.) sind wir im Zweifel, ob der Erzähler schon träumt, als er sieht, wie Uraka ihren Sohn mit rotem Fett bestreicht, wobei ihr der Mops Handlangerdienste tut. Hoffmann spricht oft von dem Zustande zwischen Schlafen und Wachen, der ihm als der des Empfanges der poetischen Gedanken gilt. Er spricht von recht guten, wahrhaft romantischen Opern, die er nachts vor sich aufgeführt sieht mit seiner Musik, wenn ein leichter Kopfschmerz ihn in den Zustand versetzt, der gleichsam ein Kampf zwischen Wachen und Schlafen ist (Bd. 6, S. 79, Z. 29 ff.). Die Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte empfindet Hoffmann *nicht sowohl im Traume, als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht* (Bd. 1, S. 46). Im «Kater Murr» spricht er von jenen sanften Reverien, dem träumerischen Hinbrüten, dem somnambulen Delirieren, jenem seltsamen Zustande zwischen Schlafen und Wachen, der poetischen Gemütern für die Zeit des eigentlichen Empfanges genialer Gedanken gilt (Bd. 10, S. 31, Z. 11 ff.). Einen ähnlichen Zustand schildert Heine im zweiten Buche von «Ludwig Börne»:

> Ich kann gar nicht mehr schlafen, und durch den überreizten Geist jagen die bizarrsten Nachtgesichte. Wachende Träume, die übereinander hinstolpern, so daß die Gestalten sich abenteuerlich vermischen . . . (Bd. 7, S. 60 f.).

---

geschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence» und lautet richtig: «. . . und wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton . . .» (Ludwig Tiecks Schriften, Bd. 4, S. 305. Berlin 1828).

Charakteristisch ist auch hier wieder der Unterschied in der Verwendung des fast gleichen Bildes durch die beiden Dichter: Hoffmann schildert durchaus ernst, während Heine die Gelegenheit benutzt, um einige Witze einzustreuen; ihm dehnen sich im Traume die Glieder kolossal aus, und er läuft mit ungeheuer langen Beinen von Deutschland nach Frankreich, hinter Augsburg begegnen ihm eine Menge gotischer Dome auf der Flucht, die ängstlich wackeln.

Daß Heine die Form und den Inhalt seiner Jugendgedichte, der «Traumbilder» zum Teil von Hoffmann entlehnt hat, ist bereits festgestellt; von Elster[1] und Keiter[2] wird darauf hingewiesen. Für uns ist es von Bedeutung, daß Heine hier noch ganz im Banne Hoffmannscher Technik und Auffassung steht; seine Traumschilderungen sind noch durchaus ernst gemeint, er erwartet vom Leser ein beängstigtes Eingehen auf seine Bilder und ist weit davon entfernt, sich etwa über die Traumgestalten, von denen er erzählt, selbst lustig zu machen. Beider Dichter Auffassung von dem Wesen der Träume stimmt darin überein, daß sie den Traum für eine Art höheres Leben halten. Im «Ritter Gluck» (Bd. 1, S. 14, Z. 34 ff.) schildert Hoffmann in phantastischer Weise das Reich der Träume. Man betritt es durch ein elfenbeinernes Tor, das aber nur wenige sehen, noch wenigere gehen hindurch!

> Abenteuerlich sieht es hier aus. Tolle Gestalten schweben hin und her, aber sie haben Charakter — eine mehr wie die andere. Sie lassen sich auf der Heerstraße nicht sehen: nur hinter dem elfenbeinernen Thor sind sie zu finden. Es ist schwer, aus diesem Reiche zu kommen, wie vor Alzinens Burg versperren die Ungeheuer den Weg — es wirbelt — es dreht sich — viele verträumen den Traum im Reiche der Träume — sie zerfließen im Traum — sie werfen keinen Schatten mehr, sonst würden sie am Schatten gewahr werden den Strahl, der durch dies Reich fährt; aber nur wenige, erweckt aus dem Traume, steigen empor und schreiten durch das Reich der Träume — sie kommen zur Wahrheit — der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen! —

Schwebte Heine diese Schilderung vor, als er am 7. April 1823 an Immanuel Wohlwill schrieb[3]:

---

[1] E. Elster, Aus H. Heines Nachlaß. Ein bisher ungedrucktes Bruchstück der «Harzreise». In der «Täglichen Rundschau», Unterhaltungsbeilage Nr. 63 vom 15. März 1901.

[2] Keiter, S. 43.

[3] Heine, hrsg. von Karpeles, Bd. 8, S. 363.

... mein inneres Leben war brütendes Versinken in den düstern, nur von phantastischen Lichtern durchblitzten Schacht der Traumwelt, ...?

Die Frage wird sich kaum entscheiden lassen, da Heine das Bild zu knapp gehalten hat, als daß man imstande wäre, an die Vergleichung der beiden Stellen eine feste Vermutung zu knüpfen.

In Hoffmanns «Fragment aus dem Leben dreier Freunde» schildert Severin seinen eignen Zustand; er wurde in einer abgelegenen wilden Partie des Tiergartens von süßem Rosenduft umwallt, erkennt dann jedoch, daß der Rosenduft ein holdes Wesen sei, das er schon längst bewußtlos mit glühender, inbrünstiger Liebe umfangen. Als er die Geliebte mit leiblichen Augen erschauen wollte, da legte es sich wie eine rote Nelke über seine Stirn und ihr Duft betäubte seine Sinne. Er glaubte in Fräulein Pauline Asling das ätherischem Rosenduft entkeimte Wesen zu erkennen (B. 6, S. 134 f.). Heine läßt den Maximilian in den «Florentinischen Nächten» ein ähnliches Erlebnis schildern; Maximilian hat eine Geliebte gehabt, die so ätherischer Natur war, daß sie sich nur im Traum offenbaren konnte. Das Gesicht, das sich so ihm zeigte, hat er weder vorher, noch nachher je erblickt; er schildert die Schönheit des Wesens, die Augen waren sanft wie Blumen, die Lippen etwas bleich aber anmutig gewölbt; er erinnert sich noch, daß er sich mit der Traumgestalt verlobt; er schwelgt noch lange in dem Nachgefühle seines Liebesglückes, und er blieb froh und heiter, obgleich er die Geliebte in seinen Träumen niemals wiedersah (Bd. 4, S. 331). Severins Konflikt mit der Alltagswelt rührt daher, daß er das Bild seiner Träume in der Wirklichkeit sucht, was der Maximilian in den «Florentinischen Nächten» absichtlich vermeidet. Einen charakteristischen Unterschied, den wir schon wiederholt bei Beobachtung ähnlicher Motive bei Hoffmann und Heine feststellten, können wir auch hier wieder sehen: Hoffmann gebraucht das angeführte Bild, um die Handlung fortzuführen, bei Heine bleibt es lediglich eine Episode, die auf die Fortführung der Handlung keinen Einfluß hat. Ob Heine sich in dem Bilde an Hoffmann anlehnt, kann auch hier nicht mit Bestimmtheit entschieden werden.

In der aus den «Florentinischen Nächten» angeführten Stelle findet sich eine Apologie des Traumes, mit der sich Heine vielleicht an eine solche in Hoffmanns «Kater Murr» anlehnt. Kreisler sagt zu der Prinzessin (Bd. 10, S. 142, Z. 1 ff.):

> ... Sie scheinen, Gnädigste, für Träume eben nicht sehr portiert, und doch sind es lediglich die Träume, in denen uns recht die Schmetterlingsflügel wachsen, so daß wir dem engsten festesten Kerker zu entfliehen, uns bunt und glänzend in die hohen, in die höchsten Lüfte zu erheben vermögen. Jeder Mensch hat doch am Ende einen angeborenen Hang zum Fliegen, ...

Die Worte Maximilians in den «Florentinischen Nächten» (Bd. 4, S. 331) lauten:

> Ich denke, Maria, sie hegen kein banales Vorurteil gegen Träume; diese nächtlichen Erscheinungen haben wahrlich ebensoviel Realität wie jene roheren Gebilde des Tages, die wir mit Händen antasten können, und woran wir uns nicht selten beschmutzen.

Aber auch hier ist die Ähnlichkeit nicht so groß, daß man bewußte Anlehnung annehmen könnte; für uns wird durch die beiden Stellen nur bewiesen, daß Hoffmann und Heine in gleicher Weise über das Träumen urteilen.

Heines Erzählung in seinen «Memoiren» (Bd. 7, S. 477) von seinem Großohm, mit dem er sich in seinen Kinderphantasien identifiziert, gemahnt uns geradezu an Medardus und seinen Doppelgänger in den «Elixieren des Teufels» (Bd. 2, S. 168). Heine erzählt, daß er in diesem Traum Dinge sagte, die mit seiner gewöhnlichen Denkweise widerwärtig kontrastierten; das Vorbild hierzu bietet jene Szene in den «Elixieren», in der Medardus träumt, er sei dem geistlichen Gericht überantwortet und solle seine Verbrechen bekennen. Er wollte alles, was er je Sündhaftes und Freveliches begangen, offen eingestehen, aber zu seinem Entsetzen war das, was er sprach, durchaus nicht das, was er dachte und sagen wollte. Man droht ihm mit der Folter, nochmals strengte er sich an, aber in tollem Zwiespalt stand Rede und Gedanke. Reuevoll, zerknirscht bekennt er im Innern alles — abgeschmackt verwirrt, sinnlos war, was der Mund ausstieß. — Wenn Heine sich an diese Stelle aus den «Elixieren» angelehnt hat — mir erscheint es zweifellos —, so haben wir nicht anzunehmen, daß er 1854 bei der Abfassung der Memoiren sich die erwähnten Ereignisse als von ihm selbst erlebt erdacht hat; vielmehr mag die Sache so liegen, daß Heine die «Elixiere» noch in seinen Knabenjahren, also bald nach deren Erscheinen, gelesen hat und daß die erwähnte Stelle auf ihn solchen Eindruck gemacht hat, daß er sich schon damals in einen ähnlichen Traum hineingeträumt hat. Die bloße Möglichkeit eines solchen

Vorganges wird durch das schon (S. 24 f.) erwähnte Experiment Hases bewiesen, der wohl zweifellos reifer und nüchterner war, als Heine zu der betreffenden Zeit, nämlich ungefähr zur Zeit der Abfassung der ältesten «Traumbilder».

Heinrich Keiter vermutet (S. 43), daß Heines Schilderung der Kneipszene in der «Harzreise» (Bd. 3, S. 62 ff.) durch die im «Goldenen Topf« (Bd. 1, S. 232 f.), besonders aber durch die in den «Elixieren des Teufels» (Bd. 2, S. 133 ff.) veranlaßt worden sei. Eine Ähnlichkeit im einzelnen läßt sich kaum herausfinden, und nur ganz im allgemeinen kann man zugeben, daß Heine sich in seiner Schilderung an die beiden erwähnten Szenen anlehnt.

Mit Hoffmannschen Farben scheint Heine ein Bild gemalt zu haben, das er in der «Stadt Lucca» (Bd. 3, S. 394) zeigt; das unheimlich-groteske Bild von den Kranken, die sich gegenseitig ihre Gebrechen vorrechnen und sich so lange verhöhnen, bis sie am Ende aus den Betten springen und den andern Kranken die Decken von den wunden Leibern reißen, könnte auch von Hoffmann stammen; ein bestimmtes Vorbild aus Hoffmanns Werken läßt sich dagegen nicht anführen.

In der Verwendung des Wahnsinns als treibenden Motives in den Erzählungen hat sich Heine sicher durch Hoffmann anregen lassen, wenn dieser auch nicht in dem Umfange «Der Dichter des Wahnsinns» ist, wie Otto zur Linde[1] annimmt. Auf die große Ähn-

[1] O. zur Linde, S. 186: «Der Dichter des Wahnsinns ist Hoffmann. Er benutzt jede passende oder unpassende Gelegenheit, um seine Personen wahnsinnig werden oder sich wenigstens als Wahnsinnige benehmen zu lassen. Hoffmann kennt fast nur Verbrecher und Wahnsinnige. Zuchthaus, Galgen, Selbstmord und Irrenhaus sind die Endstationen der irdischen Pilgerschaft; geht das aber durchaus nicht an, so muß der Held als Büßer ins Kloster gehen.» Das ist zur Lindes abschließendes Urteil über Hoffmann! In dieser Allgemeinheit ist es geradezu böswillig; Zuchthaus und Galgen spielen eine durchaus nebensächliche Rolle in Hoffmanns Erzählungen: durch Selbstmord endigen nur zwei Personen bei ihm, nämlich Nathanael im «Sandmann» (Bd. 3, S. 39) und der Maler Berthold in der «Jesuiterkirche in G.» (Bd. 3, S. 114). Daß der Held als Büßer ins Kloster geht, geschieht gerade einmal, nämlich in der Novelle «Das Gelübde», das damit endigt, daß Graf Xaver von R. in ein Kamaldulenserkloster eintritt; zur Linde hat wahrscheinlich noch des Medardus Rückkehr in das Kloster hierhergerechnet, das ist aber unzulässig, da Medardus nur aus dem Kloster entflohen, jedoch immer Mönch geblieben ist, und gar Kreislers Aufenthalt in der Abtei Kanzheim darf ganz und gar nicht zur Unterstützung von zur Lindes Behauptung herangezogen werden: Kreisler ist, wie in der Erzählung

lichkeit von Heines Ratcliff mit dem Medardus in Hoffmanns «Elixieren» wurde oben bereits hingewiesen (S. 48 f., 56 f.); sie scheinen beide nur das Werkzeug einer außer ihnen liegenden Macht zu sein; das geht so weit, daß sich diese Macht sogar der Stimme ihrer Medien bedient, ohne daß diese sich dagegen wehren können.[1]

Die wahnsinnige Margarete in Heines «Ratcliff» mutet uns wie eine Hoffmannsche Gestalt an; ein bestimmtes Vorbild aus Hoffmanns Werken läßt sich jedoch für sie nicht anführen, da ihr Charakter zu wenig ausgeführt ist und sie zu wenig in die Handlung eingreift.

Heine erwähnt im «Buch Le Grand» (Bd. 3, S. 192, Z. 34 ff.) flüchtig einen Maler, der das Bild der «Madame» recht gut gemalt hat, ohne sie gesehen zu haben; man sagt, er sei wahnsinnig gewesen und habe ihr Bild geträumt. Das Vorbild zu dieser Stelle findet sich in ausgeführter Gestalt in Hoffmanns «Kater Murr». Leonhard Ettlinger, der hochbegabte Maler, wird vom Fürsten und der Fürstin seiner Kunst wegen sehr hochgehalten; er malte ein Bild der Fürstin so ähnlich, als habe er es aus dem Spiegel gestohlen, ohne daß sie ihm jemals gesessen. Der unglückliche Maler liebte insgeheim die Fürstin, und diese Liebe brach zuletzt aus in Wut und Raserei (Bd. 10, S. 138 ff.). Die bewußte Entlehnung erscheint hier zweifellos, um so mehr, als wir gleichzeitig noch zwei andere Stellen aus Hoffmanns Erzählungen angeben können, die Heine vorgeschwebt haben mögen. Heine spricht (a. a. O.) von einem Gemälde, das den Sultan und die Sultanin von Delhi darstellt, und richtet dann an Madame die Frage:

> Erinnern Sie sich, Madame, wie wir oft stundenlang davor standen und die fromme Ursula so wunderlich schmunzelte, wenn es den Leuten auffiel, daß die Gesichter auf jenem Bilde mit den unsrigen so viele Ähnlichkeit hatten?

Diese Ähnlichkeit des betrachteten Bildes mit den davor stehenden Beschauern findet sich in zwei Erzählungen Hoffmanns, nämlich im «Artushof» (Bd. 6, S. 144) und in der «Fermate» (Bd. 6, S. 57 ff.). Im «Artushof» erblickt Traugott zwei Gestalten, die er auf den Wandgemälden bewundert hat, plötzlich lebend vor sich; in der «Fermate» findet Theodor in der Berliner Kunstausstellung im Herbst

---

ausdrücklich festgestellt wird, weit davon entfernt, die Kutte zu tragen als einen Kerker, aus dem man nimmer wieder heraus kann.

[1] Hoffmann, Bd. 2, S. 44, Z. 29 ff. u. ö.; Heine, Bd. 2, S. 334, Z. 5 ff. u. ö.

1814 ein Bild von Hummel, das eine Szene aus seinem eignen Leben mit völliger Porträtähnlichkeit der handelnden Personen darstellt. — Wir können hier wieder den charakteristischen Unterschied zwischen dem Hoffmannschen und dem Heineschen Bilde beobachten, auf den wir schon wiederholt aufmerksam wurden: Heine übernimmt die ihm zusagende breit ausgeführte Handlung und verwendet sie zu einigen ausschmückenden skizzenhaften Strichen in seinem Gemälde.

Fürst Irenäus im «Kater Murr» spricht von dem Umsturz der gesellschaftlichen Verhältnisse in der auf die französische Revolution folgenden Zeit, *als Marquis Siegellack fabrizierten* (Bd. 10, S. 117, Z. 26 f.). Heine spricht in den «Ideen. Das Buch Le Grand» von derselben Zeit; er sagt: . . . *manche Potentaten . . . mußten auf andre Art ihr Brot zu verdienen suchen, und . . . machten z. B. Siegellack* . . . (Bd. 3, S. 153, Z. 1 ff.). Wenn wir nicht etwa annehmen wollen, daß dies eine in jener Zeit gang und gäbe gewesene Wendung war, die Hoffmann und Heine in gleicher Weise als geflügeltes Wort aus dem allgemeinen Sprachschatz entnahmen, so ist die Anlehnung Heines hier ganz offenkundig.

In den «Elixieren des Teufels» spricht Medardus von dem mönchischen Anstand, den keiner ganz abzulegen vermag, ist es auch noch so lange her, daß er das Kloster verlassen; Schönfeld erkennt an seinem Schritt, daß er die Kutte getragen hat.

> Den Mönchen ist eine gewisse schwerfällige ungelenke Geschwindigkeit im Gehen eigen, die durch die lange Kleidung, welche die Schritte hemmt und durch das Streben, sich schnell zu bewegen, wie es der Kultus erfordert, hervorgebracht wird. (Bd. 2, S. 85 f.)

Heine schlägt in der «Stadt Lucca» (Bd. 3, S. 388 f.) vor, der Intendant der Berliner Bühne solle im Krönungszuge in der «Jungfrau von Orleans» die Rollen der katholischen Pfaffen nicht mehr von den gewöhnlichen Statisten, sondern von protestantischen Geistlichen spielen lassen. Die physiognomischen Unterschiede zwischen katholischen und protestantischen Geistlichen wären nicht vom Parterre aus bemerkbar, aber ein geübtes Auge merke wohl, daß sich ihr Gang von dem katholischer Priester und Mönche durch feine Nüancen unterscheide. Es mag dahingestellt bleiben, ob wir hier eine Reminiszenz an Hoffmann vor uns haben, aber die Vermutung liegt nahe, wenn wir die aus den «Elixieren» angeführte Stelle daneben halten.

Von dem Rat Krespel, dem Helden der gleichnamigen Erzählung in den «Serapionsbrüdern», gibt uns Hoffmann (Bd. 6, S. 41, Z. 21 ff.) folgende Schilderung:

> Rath Krespel wurde von zwei Trauermännern geführt, denen er durch allerlei seltsame Sprünge entrinnen zu wollen schien. Er war, wie gewöhnlich, in seinen wunderlichen grauen, selbst zugeschnittenen Rock gekleidet, nur hing von dem kleinen dreieckigen Hütchen, das er martialisch auf ein Ohr gedrückt, ein langer schmaler Trauerflor herab, der in der Luft hin und her flatterte.

Heine entwirft in seiner Denkschrift «Ludwig Börne» ein ganz ähnliches Bild von Börne (Bd. 7, S. 26, Z. 36 ff.):

> ... im gemütlichsten Hundetrapp, lief er mir zur Seite, als wir durch die Straßen wanderten. Ein wunderliches Ansehen gab ihm sein kurzes Mäntelchen und sein weißes Hütchen, welches zur Hälfte mit einem schwarzen Flor umwickelt war.

Die beiden Bilder sind so grotesk und stimmen außerdem in mehreren ihrer Züge derart überein, daß wir nicht gut annehmen können, sie seien unabhängig voneinander entstanden.

In der ersten Vigilie des «Goldnen Topfes» erfahren wir von dem komischen Ungeschick des Studenten Anselmus; er rannte geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches Weib feilbot; er beschwichtigt die Frau dadurch, daß er ihr seine Börse hinreicht. Anselmus eilt hinweg, und die Alte ruft ihm noch geheimnisvolle Worte nach, die auf die Vorübergehenden einen grausigen Eindruck machen (Bd. 1, S. 176). Heine erzählt in der «Reise von München nach Genua» ebenfalls von einer Obstfrau, über die er hinstolpert; sie wirft ihm im Zorn Früchte nach (Bd. 3, S. 242 ff.). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Heine die Obstfrau aus Hoffmanns «Goldnem Topf» vorgeschwebt hat.[1]

---

[1] Keiter sagt S. 72: «... die alte Obstfrau aus Hoffmanns 'Goldenem Topf', die dem armen Anselmus so viele Beschwerden bereitet, erscheint bei Heine mit nur geringen Änderungen». Da Keiter nicht die Stelle angibt, an der die Obstfrau bei Heine wiedererscheint, können wir nur vermuten, daß auch er diese Stelle im Auge hat; mir erscheint die Ähnlichkeit der beiden Obstfrauen nicht so groß, daß man berechtigt wäre, von «nur geringen Änderungen» zu sprechen.

Kapitel 8.

Ästhetische Apperzeptionsformen.

Besteht eine wirkliche innere Abhängigkeit zwischen zwei Dichtern, so wird sie sich nicht nur in der Verwendung einzelner ähnlicher Motive, sondern auch im Stil zeigen und eine derartige Feststellung muß als beweiskräftiger für das Abhängigkeitsverhältnis gelten, als die Darlegung, daß eine Reihe von Motiven und Situationen von dem beeinflußten Dichter übernommen worden ist; eine solche Wiederaufnahme kann durch verschiedenartige, auch rein äußerliche Gründe veranlaßt sein. Im Stile wird sich stets die unbewußte Anlehnung am ersten und entschiedensten offenbaren. Die Stilmittel eines Dichters sind nicht äußerlich aufgesetzter Schmuck, sondern sie sind eine Kundgebung seiner Lebensauffassung und Weltanschauung. Läßt sich also eine Abhängigkeit bezüglich des Stiles nachweisen, so ist damit eine innere Beeinflussung nachgewiesen, die mehr beweist als eine gelegentliche Übernahme eines Motives. Gustav Thurau weist in seiner Abhandlung «E. T. A. Hoffmanns Erzählungen in Frankreich» darauf hin, daß Heine Hoffmanns Dichtungen manchen Kunstgriff in der Behandlung seiner Prosa verdankt[1], an anderer Stelle dagegen sagt er, daß Hoffmanns Sprache meist

[1] Gustav Thurau, Hoffmanns Erzählungen in Frankreich (in der «Festschrift zum 70. Geburtstage Oskar Schade, dargebracht von seinen Schülern und Verehrern», S. 239—288 [insbesondere S. 275]; Königsberg i. Pr. 1896); auch als Sonderdruck erschienen.

einfach, anspruchslos und arm ist an auffallenden und originellen Zügen; beidem werden wir nach genauerer Betrachtung der Spracheigentümlichkeiten Hoffmanns zustimmen müssen. — Die Betrachtung der einzelnen Erscheinungen ordnen wir nach ihren Formen, und zwar unterscheiden wir die personifizierende, die methaphorische, die antithetische und die symbolische Apperzeptionsform.

Diejenige Apperzeptionsform, die wir bei Hoffmann am weitaus häufigsten beobachten können, ist die personifizierende oder beseelende. In ihr können wir die Eigenart seiner Phantasie erkennen. Er liebt es, leblose Dinge zu beseelen und lebende Wesen als mit menschlichem Seelenleben begabt auftreten zu lassen. Auch Heine wendet das Kunstmittel der Personifizierung mit Vorliebe an. Eine Vergleichung einiger seiner Personifikationen mit solchen Hoffmanns wird uns beweisen, daß er sich in ihrer Verwendung an diesen anlehnt.

Über die Verwendung der personifizierenden Apperzeption durch Heinrich Heine spricht Alexander Pache in seiner Abhandlung «Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine»[1]. Seinen Feststellungen können wir uns nicht in allem anschließen; er leugnet eine häufigere Verwendung der Naturbeseelung durch Hoffmann.

Man vergleiche die folgenden Stellen aus Hoffmannschen und Heineschen Dichtungen bezüglich ihrer Ähnlichkeit miteinander.

Hoffmann, Bd. 1, S. 180, Z. 15 f. («Der goldne Topf»):

> der Student Anselmus dachte: das ist denn doch nur der Abendwind, der heute mit ordentlich verständlichen Worten flüstert.

Hoffmann, Bd. 7, S. 242, Z. 28 f. («Das fremde Kind»):

> ... wenn der Morgenwind mit den Büschen plaudert und der alte Waldbach schöne Märchen erzählt.

---

[1] Alexander Pache, Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine (Hamburg und Leipzig 1904). Pache bezeichnet als Natursymbolik das, was wir Beseelung nennen. Wenn er S. 13 sagt: «Merkwürdigerweise kennt E. Th. A. Hoffmann mit wenigen Ausnahmen reine Natursymbolik sonst absolut nicht; um so bedeutsamer wird die zitierte Stelle», so müssen wir ihm widersprechen. Naturbeseelung findet sich bei Hoffmann sehr oft und zwar stets, wenn er die Natur schildert; hier seien nur wenige Stellen angeführt, die das beweisen: Bd. 3, S. 105, Z. 5 ff.; Bd. 5, S. 45, Z. 13 ff.; Bd. 6, S. 134, Z. 34 ff.; Bd. 10, S. 173, Z. 5 f.; Bd. 14, S. 180 ff. «Die Genesung».

Hoffmann, Bd. 7, S. 23, Z. 1 f. («Der Kampf der Sänger»):

Die Quellen murmelten, die Büsche rauschten wie in heimlichem Liebesgeplauder und dazwischen klagte eine Nachtigall ihr süßes Weh.

Hoffmann, Bd. 7, S. 243, Z. 3 f. («Das fremde Kind»):

... siehst du denn nicht die lieben Maiblümchen, die dich mit hellen freundlichen Augen ankucken?

Hoffmann, Bd. 7, S. 41, Z. 8 f. («Der Kampf der Sänger»):

Blicken dich noch die Blumen an mit frommen Kindesaugen? Willst du noch vergehn in Liebesschmerz bei dem Klagen der Nachtigall?

Hoffmann, Bd. 1, S. 16, Z. 1 ff. («Ritter Gluck»):

Nur eine Sonnenblume schwieg und neigte traurig den geschlossenen Kelch zur Erde.

Hoffmann, Bd. 1, S. 180, Z. 9 («Der goldne Topf»):

... zischelt der Abendwind — ... Blüten singen — ... singen wir mit Blüten und Zweigen ...

Heine, Bd. 3, S. 51, Z. 21 ff. («Die Harzreise»):

... die Vögel singen abgebrochene Sehnsuchtslaute, die Bäume flüstern wie mit tausend Mädchenzungen, wie mit tausend Mädchenaugen schauen uns an die seltsamen Bergblumen, sie strecken nach uns aus die wundersam breiten, drollig gezackten Blätter, spielend flimmern hin und her die lustigen Sonnenstrahlen, die sinnigen Kräutlein erzählen sich grüne Märchen ...

Heine, Bd. 3, S. 71, Z. 28 ff. («Die Harzreise»):

Die hohen Buchen stehen dabei gleich ernsten Vätern, die verstohlen lächelnd dem Mutwillen des lieblichen Kindes zusehen; die weißen Birken bewegen sich tantenhaft vergnügt und doch zugleich ängstlich über die gewagten Sprünge; der stolze Eichbaum schaut drein wie ein verdrießlicher Oheim, der das schöne Wetter bezahlen soll; die Vögelein in den Lüften jubeln ihren Beifall, die Blumen am Ufer flüstern zärtlich: ...

Heine, Bd. 3, S. 26, Z. 9 ff. («Die Harzreise»):

Der kleine Junge stand mit den Bäumen in gar eigenem Einverständnis; er grüßte sie wie gute Bekannte, und sie schienen rauschend seinen Gruß zu erwidern. Er pfiff wie ein Zeisig, ringsum antworteten zwitschernd die andern Vögel, ...

Heine, Bd. 3, S. 43, Z. 15 ff. («Die Harzreise»):

... sobald er aber fort war, fingen die Bäume wieder an zu sprechen, und die Sonnenstrahlen erklangen und die Wiesenblümchen tanzten, ...

Hoffmann, Bd. 5, S. 11, Z. 2 ff.[1] («Klein Zaches»):

Dann war es gewiß, daß sie auf einsamen Spaziergängen im Walde laute Gespräche führte mit wunderbaren Stimmen, die aus den Bäumen, aus Büschen, aus den Quellen und Bächen zu tönen schienen. Ja ein junger Jägersmann hatte sie belauscht, wie sie einmal mitten im dicksten Gehölz stand und seltsame Vögel ... sie umflatterten und liebkosten, und in lustigem Singen und Zwitschern ihr allerlei fröhliche Dinge zu erzählen schienen, worüber sie lachte und sich freute.

Heine, Bd. 5, S. 314, Z. 29 ff. («Die Romantische Schule»):

Es sind besonders die Handwerksburschen [die solch ein Lied gedichtet]. Gar oft auf meinen Fußreisen verkehrte ich mit diesen Leuten und bemerkte, wie sie zuweilen, angeregt von irgend einem ungewöhnlichen Ereignisse, ein Stück Volkslied improvisierten oder in die freie Luft hineinpfiffen. Das erlauschten nun die Vögelein, die auf den Baumzweigen saßen; und kam nachher ein andrer Bursch mit Ränzel und Wanderstab vorbeigeschlendert, dann pfiffen sie ihm jenes Stücklein ins Ohr, und er sang die fehlenden Verse hinzu, und das Lied war fertig.

Heine, Bd. 1, S. 210 («Neuer Frühling», Nr. 17):

... Du hast die Blumen toll gemacht
Die Veilchen, sie sind erschrocken!
Die Rosen, sie sind vor Scham so rot,
Die Lilien, sie sind so blaß wie der Tod,
Sie klagen und zagen und stocken!

O, lieber Mond, welch frommes Geschlecht
Sind doch die Blumen! Sie haben recht,
Ich habe Schlimmes verbrochen!
Doch konnt' ich wissen, daß sie gelauscht,
Als ich von glühender Liebe berauscht,
Mit den Sternen droben gesprochen?

Heine, Bd. 1, S. 83 («Lyrisches Intermezzo», Nr. 45):

Am leuchtenden Sommermorgen
Geh' ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen
Ich aber, ich wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen,
Und schaun mitleidig mich an:
Sei unserer Schwester nicht böse,
Du trauriger, blasser Mann!

---

[1] Greinz führt bereits (S. 53) diese Hoffmannsche Stelle mit Gegenüberstellung einer entsprechenden Heines (Bd. 1, S. 210, Z. 17) an.

Heine, Bd. 1, S. 82 («Lyrisches Intermezzo», Nr. 43):

... Wo große Blumen schmachten
Im goldnen Abendlicht,
Und zärtlich sich betrachten
Mit bräutlichem Gesicht; —

Wo alle Bäume sprechen,
Und singen, wie ein Chor,
Und laute Quellen brechen
Wie Tanzmusik hervor; — ...

Hoffmann, Bd. 1, S. 250, Z. 15 ff. («Der goldne Topf»)[1]:

Glühende Hyazinthen und Tulipanen und Rosen erheben ihre schönen Häupter und ihre Düfte rufen in gar lieblichen Lauten dem Glücklichen zu: Wandle, wandle unter uns, Geliebter, der du uns verstehst — unser Duft ist die Sehnsucht der Liebe — wir lieben dich und sind dein immerdar! — ... Es rischeln und rauschen die dunkeln Büsche — die hohen Bäume: Komme zu uns! ... Die Quellen und Bäche plätschern und sprudeln: Geliebter wandle nicht so schnell vorüber, ... Im Jubelchor zwitschern und singen bunte Vögelein: Höre uns, höre uns, ...:

Heine, Bd. 3, S. 39, Z. 1 ff. («Die Harzreise»):

Düfte sind die Gefühle der Blumen, und wie das Menschenherz in der Nacht ... stärker fühlt, so scheinen auch die Blumen sinnig verschämt erst die umhüllende Dunkelheit zu erwarten, um sich gänzlich ihren Gefühlen hinzugeben und sie auszuhauchen in süßen Düften.

Fünf von den eben angeführten Parallelstellen Heines sind aus der «Harzreise», in ihr zeigt sich also der Einfluß Hoffmanns besonders stark.

Vergleichen wir die angeführten Stellen miteinander, so erscheint ein Hauptunterschied bemerkenswert: Heine stellt sich über seinen Stoff; er behandelt ihn infolgedessen objektiver als Hoffmann; dieser dagegen scheint ganz durch die Darstellung gefangen zu sein. Die sämtlichen aus Hoffmann gebrachten Stellen sind phantastischer als die Heines. Heine verliert nie den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen, während Hoffmann fast selbst an die flüsternden Bäume und sprechenden Blumen zu glauben scheint. Darauf beruht auch

---

[1] Keiter hat S. 43 diese Stelle aus dem «Goldnen Topf» mit der entsprechenden Parallelstelle aus Heine (Bd. 3, S. 39, Z. 1 ff.) angegeben; er sagt dort: «Auch in Naturschilderungen erkennt man den Einfluß des tollen Romantikers. Unzweifelhaft schwebte Heine folgender Erguß seines talentvollen Vorgängers in 'Der goldene Topf' vor: ...».

die verschiedenartige Wirkung Hoffmannscher und Heinescher Personifikationen: die Hoffmannschen wirken wahrscheinlicher, Heine kommt es oft nur darauf an, ein gelegentliches poetisches Bild zu liefern, oder auch nur einen Witz zu machen. Schließlich können wir auch hier wieder beobachten, daß ein breit ausgeführtes Bild Hoffmanns sich in verkürzter und pointierter Gestalt bei Heine wiederfindet.

Sehr gelungen erscheint Heines Erzählung von dem kleinen Jungen (in der «Harzreise», Bd. 3, S. 26), der die Bäume als alte Bekannte begrüßt; Heine hat — sehr geschickt — darauf verzichtet, selbst festzustellen, ob die Bäume wirklich den Gruß des Knaben erwidert haben, oder ob sie nur zufällig gerauscht haben, ob die Vögel wirklich dem Jungen geantwortet haben, oder ob sie sich nur in ihrem Gesange nicht haben stören lassen. Die ganze Schilderung gewinnt ungemein dadurch, daß der Dichter es dem Leser überläßt, das poetische Bild zu ergängen.

Die aus der «Harzreise» angeführte Stelle, welche das Hinabsprudeln der Ilse vom Brocken beschreibt (Bd. 3, S. 71, Z. 28 ff.), gehört — streng genommen — ihrem Inhalte nach nur teilweise hierher: erst die beiden letzten Gedanken stellen eine Begabung mit menschlichem Seelenleben dar, die vorhergehenden sind Metaphern. Ist Heine im ersten Teile seiner Schilderung anschaulich und übermittelt er uns in glücklicher Weise den Stimmungsgehalt der Harzlandschaft, so müssen wir andrerseits zugeben, daß die Birken, die sich tantenhaft bewegen, und der Eichbaum, der wie ein verdrießlicher Oheim dreinschaut, komisch wirken und den poetischen Eindruck geradezu zerstören. Trivial und gesucht erscheint auch der Vergleich, die Bäume flüsterten mit Mädchenzungen (Bd. 3, S. 51, Z. 21 ff.). — Besonders kühn erscheint uns Heine in der folgenden Stelle der «Harzreise»: . . . *und die Wiesenblümchen tanzten* . . . (S. 43, Z. 15 ff.). Bei den bisher besprochenen Bildern hält sich Heine insofern mehr an die Wirklichkeit, als er nur den unbelebten Gegenständen Eigenschaften oder Tätigkeiten zuschreibt, die einigermaßen begründet erscheinen; er läßt die Bäume flüsternd miteinander reden: ein Bild, das bei einer poetischen Schilderung sehr nahe liegt, denn der durch die Blätter streichende Wind bringt ein Geräusch hervor, das auch von phantasielosen Menschen leicht für murmelndes Gespräch gehalten werden kann; ebenso verhält es sich mit der

Sprache des Baches und der Quelle. Daß die Phantasie des Hörers und des Erzählers dieses Gespräch auch von den Blumen, die am Bachufer stehen, ausgehen lassen kann, liegt nahe, aber daß die Blumen tanzen, ist ein ferner liegendes Bild, das jedoch in dem Zusammenhange, in dem Heine es bringt, durchaus ästhetisch wirkt: sein langweiliger Begleiter hat ihn verlassen, und nun scheint die ganze Natur seine Freude darüber zu teilen; hatte ihn die Anwesenheit des Philisters in seinem poetischen Empfinden gestört, so konnte er sich jetzt wieder seinen Phantasien überlassen, so daß er alle Erscheinungen, von denen er erzählt, wirklich zu erblicken glaubt. Das Gedicht «Was treibt dich umher in der Frühlingsnacht?» (Bd. 1, S. 210) zeigt uns, mit welcher Kunst Heine seine Stilmittel verwendet; er beseelt nämlich die Blumen, indem er ihre natürlichen Eigenschaften als Folge von Gefühlserregungen darstellt.

Die aus Heine angeführten Stellen zeichnen sich durch Klarheit und Anschaulichkeit aus, ein Teil der aus Hoffmann gegebenen Zitate zeigt eine gewisse Verschwommenheit, so die aus dem «Ritter Gluck» angeführte Stelle (Bd. 1, S. 16, Z. 1 ff.), die auch im Zusammenhange nicht durchaus verständlich wird. Der ganze in Frage kommende Abschnitt gibt eine allegorische Darstellung der Tätigkeit des Komponierens; bei der Masse der angewandten Bilder würde es zu weit führen, hier im einzelnen darauf einzugehen, es ist für unsere Untersuchung auch unwesentlich.

Auch die aus Hoffmanns «Klein Zaches» angeführte Stelle (Bd. 5, S. 11, Z. 2) ist eine Allegorie. Unter den fremden, seltsamen Vögeln, mit denen Fräulein von Rosenschön Zwiesprache hält, hat man etwa fremde ausländische Märchen oder ähnliches zu verstehen, jedenfalls ist der durch die Hoffmannschen Beseelungen und Begabungen mit rein menschlichen Eigenschaften erzeugte Gedankeninhalt bedeutend verwickelter als in den entsprechenden Stellen Heines. Der Stil des Dichters leidet durch solche Bilder, da er dadurch verworrener und dunkler wird, Heine verwendet diese Kunstmittel meist nur, um durch sie eine größere Deutlichkeit herbeizuführen.

Der Unterschied dieser oben angeführten Stelle von der unmittelbar darauf folgenden aus Heines «Romantischer Schule» ist charakteristisch für die beiden Dichter. Hoffmann erzielt Märchenstimmung: Fräulein von Rosenschön, die aber eigentlich die Fee Rosabelverde ist, empfängt den Besuch seltsamer Vögel mit buntem, glänzendem

Gefieder, und diese erzählen ihr allerlei fröhliche Dinge. Das Bild mit seiner reichen Farbenverteilung mutet uns an wie eine Schilderung aus «Tausend und einer Nacht». Dagegen halte man die Anspruchslosigkeit des von Heine gebrauchten Bildes, dessen Wirkung gerade infolge dieser Anspruchslosigkeit um so echter und tiefer wird. Heine schildert das Entstehen des Volksliedes; seine handelnden Personen sind keine Feen mit hochklingenden Namen, sondern Handwerksburschen, und nicht fremdartige Vögel mit goldstrotzendem Gefieder sind bei ihm die Vermittler, sondern einfach «die Vöglein, die auf den Baumzweigen saßen», also gewöhnliche Vögel, vielleicht nur Sperlinge. So mutet uns Heines Schilderung selbst wie ein deutsches Volkslied an. Um Hoffmann gerecht zu werden, müssen wir noch darauf hinweisen, daß das oben besprochene Bild der ganz märchenhaften Erzählung angepaßt ist, die nichts weiter sein will als *die lose, lockre Ausführung einer scherzhaften Idee.* Heine dagegen durfte sein Bild nicht überladen, denn er schrieb es für eine ernste Abhandlung nieder, nämlich für «Die Romantische Schule».

Stellen wir oben an einem von Hoffmann gebrauchten Bilde fest, daß er dunkel und schwer verständlich wirke, so soll das kein generelles Urteil bilden; auch er erreicht es, mit wenigen Worten eine von ihm gewünschte Stimmung bei dem Leser zu erzeugen, so z. B. in dem oben gebrachten Zitate aus dem «Kampf der Sänger» (Bd. 7, S. 23, Z. 1 f.): . . . *die Büsche rauschten wie in heimlichem Liebesgeplauder und dazwischen klagte eine Nachtigall ihr süßes Weh.* Diese beiden Zeilen geben gleichsam den Grundakkord für die ganze nachfolgende Erzählung an; ähnlich wirkt auch das aus dem «Fremden Kinde» angeführte Zitat (Bd. 7, S. 243, Z. 2 f.); aus der Frage der kleinen Christlieb: *Aber Herr Magister, siehst du denn nicht die lieben Maiblümchen, die dich recht mit hellen freundlichen Augen ankucken?* erkennen wir, auf wie vertrautem Fuße die beiden Kinder, Christlieb und Felix, mit der sie umgebenden Natur stehen; in ihrem harmlosen Verkehr mit den Bäumen und Tieren des Waldes erinnern sie an den oben erwähnten Knaben in Heines «Harzreise», der die Sprache der Bäume zu verstehen scheint.

Die Beseelung von Pflanzen und die Vermenschlichung von Tieren ist ein nahe liegendes Stilmittel, das besonders die Romantiker gern und oft angewendet haben. Weniger gebräuchlich ist die Personifizierung von abstrakten Begriffen; je eigentümlicher und ungebräuch-

licher eine derartige Vorstellung ist, um so mehr wird für unsere Untersuchung durch eine etwaige Wiederkehr in gleicher oder ähnlicher Gestalt bei dem jüngern Dichter bewiesen. — Ein solches fernliegendes Bild ist es, sich den Wahnsinn personifiziert zu denken, wie es in den im folgenden angeführten Stellen geschieht.

Hoffmann, Bd. 2, S. 162, Z. 34 («Die Elixiere des Teufels»):

> ... ich fühle es, daß Wahnsinn mir durch Nerv und Adern zu toben beginnt ...

Heine, Bd. 1, S. 32, Z. 17 («Junge Leiden», Nr. 5):

> Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen, ...

Hoffmann, Bd. 3, S. 35, Z. 30 («Der Sandmann»):

> Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend.

Hoffmann, Bd. 10, S. 140, Z. 4 («Kater Murr»):

> Von jeher hatte er die fixe Idee, daß der Wahnsinn auf ihn lauere, wie ein nach Beute lechzendes Raubtier, und ihn einmal plötzlich zerfleischen werde; ...

Heine, B. 2, S. 325, Z. 8 f. («Ratcliff»):

> Weh' deinem Hirnfuttral, es müßte bersten,
> Und Wahnsinn würde gucken aus den Ritzen!

Hoffmanns Personifikationen sind hier sehr grausig, wie der Wahnsinn selbst, den er verkörpert; der Wahnsinn ist ihm ein wildes Tier, das dem Menschen auflauert; Heines Bild von dem Wahnsinn, der aus den Ritzen des Hirnfutterals gucken wird, ist weniger glücklich, es wirkt eher grausig grotesk.

Eine merkwürdige Personifizierung findet sich übereinstimmend bei Hoffmann wie bei Heine; sie personifizieren den Gedanken. In den «Elixieren des Teufels» (Bd. 2, S. 95, Z. 18 f.) sagt Belcampo von sich selbst, er treibe Unzucht mit schönen jungfräulichen Gedanken, im «Kater Murr» (Bd. 10, S. 28, Z. 8 ff.) findet sich die Wendung: *Da kam der Gedanke ... in andrer Gestaltung auf mich los.* Heine spricht in seinen «Memoiren»[1] von einer *Zwangsjacke für Gedanken;* er stellt sich also die Gedanken als Wesen vor, die sogar menschlichen Erkrankungen unterworfen sind.

---

[1] Bd. 7, S. 462, Z. 13 f.; vgl. außerdem die zahlreichen Stellen, die O. zur Linde, S. 116 f., aufzählt.

Hoffmann läßt in seinen Erzählungen wiederholt Tiere als mit menschlichem Seelenleben begabt auftreten; es sei nur erinnert an «Kater Murr», «Hund Berganza», «Nußknacker und Mausekönig», «Meister Floh» und einzelne Stellen aus dem «Goldnen Topfe». Alle Romantiker vermenschlichen Tiere, als erster wohl Tieck in seinem «Gestiefelten Kater» und im «Prinz Zerbino». Bei Heine könnte man eine überaus große Anzahl von einzelnen Fällen aufzählen, in denen er sich des gleichen Stilmittels bedient. Besonders oft stattet er Vögel (und unter diesen besonders die Nachtigallen) mit menschlichem Seelenleben aus. Das einzige größere Werk, in dem er die ganze Handlung auf eine solche Personifizierung aufbaut, ist der «Atta Troll», dessen literarisches Vorbild Hoffmanns «Kater Murr» oder «Hund Berganza» sein mag (vgl. oben S. 60 f.).

Die metaphorische Apperzeption ist bei unsern beiden Dichtern häufig zu verfolgen, und in mancher Hinsicht läßt sich auch hier Anlehnung des jüngern Dichters an den ältern erkennen. Hoffmann erzählt in «Johannes Kreislers Lehrbrief» (Bd. 1, S. 316 ff.) von einem großen, mit allerlei wunderbaren Moosen und rötlichen Adern durchwachsenen Stein. Unter diesem hatte man einst die Leiche eines ermordeten Mädchens gefunden, das während seines Lebens die Musik geliebt hatte. Nach ihrem Tode nistet eine Nachtigall in der Nähe des Steines. Den kleinen Johannes zieht es unwiderstehlich zu dem Steine hin, an dessen Moosen und Kräutern, die die seltsamsten Figuren bilden, er sich nicht satt sehen kann; es scheint ihm, als wären unbekannte Gesänge in den Moosen wie in geheimen wundervollen Zeichen aufbewahrt. An diese Erzählung lehnt sich Heine an in seiner Lobpreisung des Nibelungenliedes in der «Romantischen Schule» (Bd. 5, S. 316, Z. 2 ff.):

> Es ist eine Sprache von Stein, und die Verse sind gleichsam gereimte Quadern. Hie und da, aus den Spalten, quellen rote Blumen hervor wie Blutstropfen oder zieht sich der lange Epheu herunter wie grüne Thränen.

Bewußte und beabsichtigte Anlehnung erscheint mir hier zweifellos, das gebrauchte Bild ist zu ungewöhnlich und die Ähnlichkeit im einzelnen ist zu groß, als daß man zufällige Übereinstimmung annehmen dürfte. Heine hat das Hoffmannsche Symbol in eine Metapher verwandelt, indem er den ganzen Vorstellungsinhalt auf das Nibelungenlied übertragen hat; sein Vergleich ist treffend, denn er charakterisiert in prägnanter Weise den Inhalt des Epos.

Ähnlichkeit läßt sich in einer Menge kurzer metaphorischer Wendungen erkennen, die jedoch nicht so eigenartig sind, daß sich ihre Aufzählung rechtfertigte. Eine nicht gerade gewöhnliche Wendung kehrt bei Hoffmann in nahezu ermüdender Häufigkeit wieder, nämlich die, daß er eine Gemütsbewegung als *eiskalten Schauer, der das Innere durchbebt,* o. ä. empfindet und schildert; bei Hoffmann habe ich nicht weniger als 40 einzelne Beispiele festgestellt. Es mag als ein Beweis gelten, wie eng sich Heine an Hoffmanns Stil anlehnte, daß auch bei ihm eine Reihe von Beispielen, die mit den Hoffmannschen zum Teil große Ähnlichkeit zeigen, zu finden sind. Die Anzahl ist entsprechend geringer als bei Hoffmann, aber doch noch ziemlich hoch; bei ihm sind es zwölf einzelne Fälle.[1]

Die antithetische Apperzeption spielt in Heines Denken eine große, in demjenigen Hoffmanns dagegen nur eine unbedeutende Rolle. Von Hoffmanns Antithesen sind durch Heine nur sehr wenig wieder aufgenommen; zu besprechen sind von uns nur die beiden folgenden.

Georg Büchmann weist in seinen «Geflügelten Worten»[2] auf die Herkunft der Wendung «Gute Leute und schlechte Musikanten» hin; das Wort findet sich zuerst in dem Lustspiel Clemens Brentanos «Ponce de Leon»[3]. Hoffmann übernimmt es im «Kater Murr» in der zugespitzten Gestalt: *Ihr guten Leute und schlechten Musikanten*

[1] Hoffmann, Bd. 1, S. 20, Z. 9; S. 82, Z. 15; S. 188, Z. 31; S. 193, Z. 29; S. 202, Z. 26; S. 216, Z. 30; S. 253, Z. 1; S. 260, Z. 1. — Bd. 2, S. 21, Z. 20 (Herr Prof. G. Ellinger hatte die Liebenswürdigkeit, mich auf diese Stelle aufmerksam zu machen, vgl. auch: Gustav Karpeles, Heinrich Heine und der Rabbi von Bacherach, S. 24, Wien 1895); Bd. 2, S. 31, Z. 6; S. 44, Z. 23; S. 67, Z. 26; S. 149, Z. 25; S. 158, Z. 36; S. 168, Z. 32; S. 170, Z. 1; S. 176, Z. 28; S. 179, Z. 6; S. 187, Z. 10; S. 192, Z. 7; S. 195, Z. 7; S. 201, Z. 20; S. 204, Z. 23; S. 251, Z. 25. — Bd. 3, S. 30, Z. 22; S. 169, Z. 37; S. 186, Z. 39; S. 200, Z. 3. — Bd. 4, S. 31, Z. 19. — Bd. 6, S. 41, Z. 28; S. 110, Z. 36; S. 133, Z. 1. — Bd. 7, S. 52, Z. 29. — Bd. 8, S. 98, Z. 16. — Bd. 10, S. 88, Z. 5; S. 103, Z. 10; S. 137, Z. 28; S. 189, Z. 12. — Bd. 14, S. 7, Z. 10. — Bd. 15, S. 62, Z. 27. — Heine, Bd. 1, S. 20, Z. 2; S. 138, Z. 16 und 37; S. 140, Z. 9; S. 437, Z. 11. — Bd. 2, S. 336, Z. 2. — Bd. 3, S. 40, Z. 30; S. 41, Z. 18. — Bd. 4, S. 456, Z. 29; S. 462, Z. 11 (den Hinweis auf die Stelle verdanke ich Herrn Prof. Ellinger). — Bd. 4, S. 484, Z. 11. — Bd. 7, S. 128, Z. 5.

[2] Georg Büchmann, Geflügelte Worte. Fortgesetzt von Walter Roberttornow, bearbeitet von Eduard Ippel. S. 252 f. (21. Aufl., Berlin 1903).

[3] Ponce de Leon, 5. Aufz., 2. Auftr. (Cl. Brentano, Ausgewählte Werke hrsg. von Max Morris. Bd. 1, S. 145, Leipzig o. J. [1904]).

(Bd. 10, S. 140, Z. 19 ff.). Heine zitiert in den «Ideen. Das Buch Le Grand» (Bd. 3, S. 168, Z. 24) die Worte und gibt als Quelle Brentanos Lustspiel an, aber er schließt sich im Wortlaute seines Zitates an Hoffmann und nicht an Brentano an; es ist also wahrscheinlich, daß ihm neben Brentanos Lustspiel auch die betreffende Stelle aus dem «Kater Murr» gegenwärtig war.[1] In dieser Gestalt ist die Antithese von den guten Leuten und schlechten Musikanten jetzt Allgemeingut geworden.

Im «Kampf der Sänger» (Bd. 7, S. 22, Z. 13 ff.) schildert Hoffmann im Beginne der Erzählung, wie Einer im einsamen Gemach sitzt und Rittergeschichten liest, während es draußen stürmt und regnet. Eine ähnliche Situation bildet den Eingang von Heines Jugendromanze «An eine Sängerin» (Bd. 1, S. 51); Greinz (S. 88) nimmt hier eine Anlehnung an Hoffmann an. Die Ähnlichkeit ist jedoch nicht so groß, daß man sich seiner Annahme anschließen müßte.

Wir stehen am Schlusse unsrer Untersuchung. Die Frage, ob sich bei Heine ein Einfluß der Hoffmannschen Dichtungen beobachten läßt, müssen wir für beantwortet halten: der Einfluß Hoffmanns auf Heine ist zweifellos; er macht sich besonders stark in seiner ersten Schaffensperiode geltend; dann wird er nach und nach schwächer, jedoch sind noch in Werken aus den letzten Jahren Heines hin und wieder Reminiszenzen an Hoffmann zu finden, die deutlich genug sind, um als solche erkannt werden zu können. Dies ist um so wichtiger, als wir wissen, daß Heine sich Ende der zwanziger Jahre als Gegner Hoffmanns bekannte. — Heine ist dagegen wohl nie ein sklavischer Nachahmer Hoffmanns; in den meisten Fällen versteht er es, das vorgefundene Bild zu bereichern und mit neuen glänzenden Farben zu schmücken, so daß es in verjüngter Gestalt wieder zu neuem Leben erwacht.

[1] Dieser Hinweis ist bereits von G. Roethe in seiner Schrift «Brentanos Ponce de Leon», S. 11, Anm. 1 (Berlin 1901), gebracht worden.



Register.

Die Ziffern geben die Seitenzahlen an; A. bedeutet Anmerkung.

Druckfehlerverzeichnis.

S. 3, Z. 9, lies: Wilmanns statt Wilmans.
S. 9, Anm. 3. Im Text fehlt der Exponent in dem Zitat aus Heines Brief; lies «Kater Murr»[3].
S. 13, Z. 17 v. u. lies: schärfern statt schäfern.
S. 47 Überschrift lies: Religiosität statt Religiösität.
S. 57, Z. 16 v. o. lies: Florentinischen statt Florentischen.

Inhalt.